BIOGRAPHIE DE MOZART.

NOUVELLE BIOGRAPHIE

DE

MOZART

SUIVIE

D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

ET

DE L'ANALYSE DES PRINCIPALES OEUVRES

DE MOZART



PAR

Alexandre Oulibicheff,

MEMBRE HONORAIRE DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
DE St. PÉTERSBOURG

(Сочиненіе Александра Улыбышева.)

TOME PREMIER.



MOSCOU,
DE L'IMPRIMERIE D'AUGUSTE SEMEN.
1843.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

съ тѣмъ, чтобы по отпечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. Москва. Декабря 15 дня, 1840 года.

Цензоръ Василій Флеровъ.

PRÉFACE.

Il existe vingt biographies de Mozart ou davantage ; on connait la vie de Mozart dans ses moindres détails ; mille auteurs ont parlé du musicien et de ses œuvres *ex professo* ; mille autres d'occasion et, tous les jours, les feuilles musicales en parlent encore. Le sujet est donc aussi épuisé qu'il peut l'être. Voilà, très-probablement, ce qui se dira dans le public, à l'annonce de mon livre.

Nous avons, en effet, une multitude de choses imprimées sur Mozart : notices biographiques et nécrologiques, articles de journaux, articles de dictionnaires, récits contemporains, choix d'anecdotes, analyses techniques, publiés dans différens ouvrages, mais de biographie complète et détaillée, il n'y en avait point ou il ne pouvait y en avoir, avant celle qui parut à Leipzig, l'année 1828, en langue allemande.

L'auteur de cette biographie, Mr. de Nissen, semblait particulièrement appelé à l'écrire. Employé de la mission danoise près la cour de Vien-

ne, en 1791, il avait beaucoup connu et fréquenté Mozart, à ce qui parait, car ce fut lui qui, sous la direction de l'abbé Maximilien Stadler, dressa l'inventaire de la succession mozarienne, consistant uniquement en manuscrits de musique. Dix-huit ans plus tard, c'est-à-dire en 1809, Mr. de Nissen, alors conseiller d'état-actuel et chevalier de l'ordre royal de Danebrog épousa la veuve de Mozart, adopta ses deux fils et alla vivre avec eux à Copenhague. Ce mariage le mit en possession d'une volumineuse correspondance entretenue, à diverses époques, entre les membres de la famille Mozart et assez régulièrement suivie pour donner à peu près le fil chronologique des événemens depuis 1762 jusqu'à 1784. Léopold Mozart, le père de notre héros, avait conservé et classé toutes ces pièces parce qu'il se proposait d'écrire lui-même l'histoire de son fils; et, grâce à ce projet qui n'eut point d'exécution, Mr. de Nissen trouva des matériaux abondans et tout à fait nouveaux pour l'ouvrage qu'il méditait ou dont l'idée ne lui vint, peut-être, qu'à la suite de cette découverte. De plus, il avait en sa femme une source vivante des plus précieuses informations. Cependant comme les souvenirs de celle-ci et les lettres de famille laissaient encore bien des lacunes dans l'histoire de Mozart, Mr. de Nissen tâcha d'y suppléer par tout ce que la tradition, les livres, les journaux et les témoins oculaires

pouvaient lui apprendre sur l'objet de ses recherches. Enfin, pour compléter autant que possible et à tous égards les données qu'il avait ainsi recueillies dans le cours de plusieurs années, il ajouta à son travail en forme de supplément: 1°) le catalogue général des œuvres achevées et non achevées de Mozart; 2) une ample collection d'extraits tirés de presque tous les auteurs qui ont parlé de Mozart et de ses œuvres; 3) une collection de pièces de vers composés à la louange de Mozart.

Mr. de Nissen mourut en 1826 et, deux ans après, sa veuve fit imprimer l'ouvrage chez Breitkopf et Härtel avec les portraits de ses deux maris et de ses deux fils du premier lit, son portrait à elle et avec beaucoup d'autres planches, fac-simile, textes musicaux, etc.

Il y a quelque chose d'assez romanesque dans les circonstances qui viennent d'être rappelées et auxquelles nous devons cette publication. La veuve Mozart ne devait guères avoir moins de cinquante ans lorsqu'elle convola en secondes noces; elle était absolument sans fortune et elle n'avait jamais été ni belle ni jolie, du moins s'il faut en croire son portrait qui date de 1782, époque de son premier mariage. Quel motif aurait donc engagé Mr. de Nissen à former une semblable alliance, lui dont la position sociale était si différente, lui chargé d'affaires, conseiller d'état-actuel et chevalier? Serait-ce

le culte enthousiaste qu'il avait voué à la mémoire d'un grand homme ; mais alors pourquoi attendre dix-huit ans ? Quoiqu'il en puisse être, Mr. de Nissen acquittait à lui seul la dette du monde civilisé, en épousant la veuve de Mozart qui languissait dans l'abandon et la misère et en donnant une éducation aux héritiers du nom le plus glorieux parmi les musiciens. Bienfaiteur de la famille de Mozart et auteur d'une biographie précieuse par les notions qu'elle renferme, Mr. de Nissen mérite à ce double titre l'éternelle reconnaissance de tous les vrais amis de la musique.

Soyons reconnaissans avant tout ; mais après soyons justes. Le travail de l'auteur à qui tous ses précédens donnaient en quelque sorte mission d'écrire la biographie de Mozart, comme pour le récompenser de sa conduite généreuse, ce travail a-t-il répondu à l'attente et à l'intérêt général que devait éveiller un tel livre, publié sous de tels auspices? Il est pénible d'avoir à répondre ici par la négative et par une négative absolue. Avec quelque prévention bienveillante que l'on commence ce livre, on arrive bientôt à se convaincre que le talent d'écrivain et les connaissances spéciales qu'il aurait fallu pour le bien faire, manquaient au même degré à Mr. de Nissen. A vrai dire, il n'y a rien de lui dans l'ouvrage qui porte son nom. Pour la partie historique, Mr. de Nissen, au lieu de tirer de

la correspondance de famille et autres sources, les élémens de sa narration, a reproduit textuellement les sources mêmes. Il a cru faire assez en mettant ensemble les matériaux qu'il avait à sa disposition, comme on fait des liasses d'un dossier. Observons que la correspondance de famille n'était nullement destinée à voir le jour. Les auteurs de ces lettres y parlent de ce qui les intéresse , sans jamais s'inquiéter de ce qui pourrait intéresser leur futur biographe. Les calculs financiers d'un petit ménage bourgeois, les relations publiques et privées d'un musicien qui voyage pour gagner de l'argent et pousser son fils dans le monde, voilà ce qui remplit cette correspondance aux trois quarts et en rend la lecture mórtellement ennuyeuse pour quiconque n'y chercherait qu'une lecture. Souvent vingt, trente pages se suivent, d'où le biographe ne saurait extraire qu'un butin facilement contenu dans le même nombre de lignes.

Pour la partie critique de l'ouvrage , elle est encore plus défectueuse, encore moins livre, s'il est possible, que la partie narrative. Qu'on imagine une cohue de musiciens et de non musiciens, auteurs et journalistes de toutes les nations et de toutes les couleurs , dont chacun parle des œuvres de Mozart pour son propre compte, sans écouter ses voisins de droite et de gauche qu'il ne connait pas et qu'il ne se soucierait même pas de connaître. C'est absolument

la tour de Babel ou, mieux encore, une de ces symphonies que l'on dit particulières à l'Angleterre et où chaque exécutant, en sa qualité d'homme libre, joue l'air qu'il lui plait et trouve tout naturel que les autres usent de la même liberté. Mr. de Nissen, on le voit, a cru qu'entasser des matériaux, c'était faire un livre; et compiler tout ce qui a été dit sur la musique de Mozart, le pour et le contre, c'était faire de la critique musicale. L'idée, l'unité, le plan, la rédaction, le style et la logique, toutes choses que vous chercheriez vainement chez lui. Cette biographie n'est donc pas une biographie; ce livre n'est pas un livre, mais seulement la matière brute de la biographie et du livre. Donc le sujet, loin d'être épuisé, ne s'ouvrait réellement, dans toute son étendue, à la concurrence des musiciens-littérateurs qui auraient voulu le traiter, que depuis la publication de 1828.

Le recueil de Mr. de Nissen me tomba entre les mains à une de ces époques qui, dans la vie de l'homme, tracent une ligne de démarcation distincte entre le passé et l'avenir. C'était en 1830; je venais de quitter le service et d'échanger les plaisirs de notre brillante capitale contre la solitude d'une campagne lointaine, dans le gouvernement de Nijni-Nowgorod. Ma nouvelle situation me plaisait, d'abord parce qu'elle était nouvelle et ensuite parce que je trouvais chez moi, jusqu'à un certain point, l'utile et l'agréa-

ble, les avantages réunis de la poésie et de la prose: un beau site et des champs qui n'attendaient que la venue du propriétaire pour lui prouver tout ce qu'ils valaient. Puis, le voisinage de la grande foire, où l'Europe et l'Asie se donnent rendez-vous tous les ans, me ménageait comme des échappées de vue périodiques sur le monde que j'avais quitté et que je n'étais pas fâché de revoir de temps à autre. Mais le bonheur de l'homme ne saurait être parfait. Mettez le mélomane dans un paradis où il n'y eût pas de musique, et il finira par s'y ennuyer. Quand on est jeune encore, cette passion de la musique agit véritablement avec la force d'un besoin matériel et moral qui, non satisfait, vous fait éprouver de cruelles angoisses et vous creuse un grand vide au fond du cœur. Or les ressources musicales de notre ville de Nijni étaient à-peu-près nulles, il y a dix ans. Passer ainsi de l'extrême abondance à la disette extrême, me semblait une manière de transition enharmonique fort dure, fort déplaisante, intolérable même. N'ayant plus occasion d'entendre de la musique, encore moins d'en faire, je voulus donner le change à cette soif de notes qui me dévorait, en lisant avec assiduité les journaux et les livres consacrés à notre art chéri. Ce fut alors que l'ouvrage de Mr. de Nissen vint occuper mes loisirs. Je fus frappé tout d'abord du parti qu'un homme, sachant tenir une plume, pou-

vait tirer de cette compilation informe, mais dépositaire de matériaux si précieux. La tâche que Mr. de Nissen laissait à ses successeurs, me parut aussi agréable que facile. Il n'y avait qu'à soumettre les matériaux, les uns authentiques, à un triage indispensable, les autres, fournis par la tradition et les récits contemporains, à l'épreuve de la critique conjecturale; puis, après avoir séparé l'ivraie d'avec le bon grain, restait à mettre en ordre les données choisies et à composer de la sorte une biographie de Mozart plus vraie, plus détaillée, plus satisfaisante à tous égards que les petits imprimés et le gros volume qui avaient paru jusque-là, sous le même titre. C'était un simple travail de rédaction dont je fus heureux de me charger.

Je croyais en avoir pour trois ou quatre mois, quand je me mis à l'œuvre dans l'automne de 1830 et c'est aujourd'hui, l'an de grâce 1840, de Juin le quatorzième jour, que j'écris la présente préface pour la conclusion d'un labeur décennal. Jeune et garçon je commençai le livre; je l'achève sur le retour de l'âge, marié et père de famille. C'est assez avouer à mes lecteurs, qu'en commençant, je n'avais pas la plus légère idée de ce que deviendrait l'ouvrage que je leur offre aujourd'hui. Il m'importe beaucoup d'expliquer cet étrange mécompte d'un dilettante qui, voulant écrire pour son amusement un facile petit volume de narration, se voit embar-

qué peu à peu et tout à fait malgré lui dans un travail de longue méditation et de longue haleine ; un travail qui à mesure qu'on avance, réclame de plus en plus des connaissances qu'on ne possède que très imparfaitement et vous appelle à des études savantes qu'on n'avait jamais eu ni la volonté ni le loisir d'aborder. Cette confession naïve donnera au lecteur la clef du livre et fournira à la critique le point de vue sous lequel elle aura à le juger.

Musicien dès l'âge de sept ans, jouant passablement du violon, chanteur au besoin, initié aux principes de la composition, enfin membre honoraire de la société philharmonique de Pétersbourg (*) en récompense de quelques arti-

(*) Cette société est la plus belle institution musicale qu'il y ait dans notre pays. Elle a été fondée dans un but de bienfaisance, pour assurer des pensions et des secours temporaires aux veuves et aux orphelins des musiciens, morts sans laisser d'héritage. Le fonds de la société se compose des redevances annuelles que payent ses membres effectifs, tous artistes de profession, mais principalement du produit des concerts qu'ils donnent chaque année, pendant le grand carême. C'est là qu'un public nombreux et vraiment mélomane vient entendre les chef-d'œuvre de la musique sacrée et autres productions classiques qui ne trouveraient nulle part ailleurs des moyens d'exécution suffisans. Ces grandes solennités musicales réunissent l'élite des artistes et des dilettanti. Sur les gradins de l'orchestre, on voit briller l'épaulette et l'aiguillette, les plaques, les croix militaires et civiles. Tous ces officiers et employés sont rompus aux ha-

cles d'amateur, publiés dans les journaux, je me croyais, sans trop de présomption, au niveau de ma tâche de biographe. Quant à connaître les œuvres de Mozart, il me suffira de dire que j'ai été élevé en Allemagne où ces œuvres entrent presqu'aussi généralement dans l'éducation que l'alphabet, les quatre règles de l'arithmétique et le catéchisme. C'était plus qu'il n'en fallait pour écrire la biographie de Mozart; je le pensais du moins.

Et d'abord sitôt que j'eus commencé à rédiger la matière de mon premier volume, la partie des faits, je découvris, à ma très grande surprise, entre plusieurs ouvrages de Mozart et les circonstances biographiques qui s'y ratta-

bitudes du service; ils obéissent avec une admirable discipline au modeste frac noir qui les commande. Pour les chœurs, ce sont ordinairement les chantres de la cour qui les remplissent dans les concerts de notre société, cent voix choisies sur toute l'étendue de l'Empire et chantant comme un seul homme; l'orgueil des nationaux et l'admiration des étrangers.

Autrefois, les symphonies n'entraient point dans les programmes de la société philharmonique. Elles y entrent aujourd'hui fort heureusement.

Les membres honoraires sont des amateurs qui, par leur position dans le monde, leur fortune ou leur talent, ont été dans le cas de se rendre utiles à la société. Lorsque je reçus en 1827 le diplôme de membre honoraire, je n'avais que trois ou quatre personnes pour collègues. J'ignore quel est le chiffre actuel.

chent, le même genre de corrélation que celle qui frappe tous les esprits et nous remplit d'un si juste étonnement dans l'histoire du Requiem. Plus je suivais cet examen, plus j'étudiais le caractère de mon héros, et plus ces rapports allaient grossissant en nombre et en importance, plus ils me dévoilaient un enchaînement de causes et d'effets si manifestement intentionnel et si profondément logique, en tout point, qu'il devenait impossible de méconnaître, dans cette carrière d'homme et d'artiste, la direction d'une volonté supérieure. Et voilà où je rencontrai la première des nécessités non prévues de mon travail, celle de lui donner pour fondement une idée philosophique que je n'avais pas cherchée, mais qui, au contraire, était venue s'imposer à ma conviction avec une autorité d'évidence irrésistible. L'application de cette idée ne pouvait du reste m'arrêter ni m'embarrasser beaucoup. Les faits parlaient d'eux-mêmes.

Mais voici quelque chose de plus grave. La prédestination admise ou plutôt forcément acceptée pour base de mon livre, j'eus ensuite et tout naturellement à me rendre compte de ce à quoi Mozart avait été prédestiné. Personne n'ignore, direz-vous, que Mozart opéra une grande révolution dans l'art de la musique. Sans doute; je le savais comme vous; mais je ne savais que sur la foi d'autrui, c'est-à-dire que je ne savais point, en quoi consista précisément cette révolu-

tion ou cette réforme. Comme tous les amateurs, pour qui les adjectifs vieux et mauvais sont à peu près synonimes, quand il s'agit de musique, je ne m'étais occupé jusque-là que de nouveautés musicales. Mes connaissances historiques ne remontaient guères à une antiquité plus reculée que la fin du dernier siècle; elles commençaient à Mozart lui-même et à ses contemporains les plus célèbres, au lieu d'y aboutir dans un ordre de temps inverse, en prenant pour point de départ la musique à sa naissance. Deuxième condition tout à fait imprévue de mon travail et condition à faire reculer les plus intrépides, d'entre les musiciens de notre classe: nécessité d'ouvrir les tomes formidables de Burney et de Forkel, de s'enfoncer dans la lecture des vieilles partitions et des vieilles théories du contrepoint, d'apprendre à écouter avec les yeux et de dépenser un temps énorme, des années entières, à ces études, si je voulais qu'elles fussent profitables.

Après avoir vu ce qu'était la musique avant Mozart, il fallait la montrer telle que Mozart l'avait faite; c'est-à-dire qu'il fallait analyser les chefs-d'œuvre de Mozart, leur consacrer des articles spéciaux; troisième condition également très onéreuse qui n'entrait point non plus dans l'idée primitive du livre et cela par un double défaut de réflexion. Je croyais que tout avait été dit sur ces chefs-d'œuvre, comme s'il était

possible de jamais épuiser un pareil sujet. Ensuite, je ne songeais pas qu'éliminer d'une biographie de musicien l'examen critique de ses ouvrages, c'était taire en quelque sorte les principales actions de sa vie qui sont les ouvrages précisément. Toujours est-il que cette partie indispensable de ma tâche que mille autres avaient déjà faite avant moi et quelques uns avec talent, semblait bien difficile à remplir.

En présence de ces obstacles imprévus, de ces études d'un abord si escarpé, d'une montée si longue, le courage faillit me manquer plus d'une fois, je l'avoue. Plus d'une fois, je quittai, pour n'y plus revenir, un travail qui, dans l'origine, ne devait être qu'un passe-temps et qui avait successivement dégénéré en une des occupations sérieuses de ma vie. Des voyages, des affaires de toute espèce, les soins d'une exploitation agricole assez considérable m'ont souvent fait déposer la plume et souvent pour plusieurs mois; mais l'idée de Mozart ne cessa pas un moment de me poursuivre à travers les récoltes de seigle et d'avoine; elle courait les grands chemins avec moi et, au retour, elle était la première à m'accueillir sur le seuil de mes pénates. Le temps que j'avais déjà consacré à ce livre et que j'aurais regretté d'avoir perdu, le reproche de lâcheté que je m'adressais et qui stimule toujours puissamment les hommes doués de quelque énergie, une curiosité plus

forte que la paresse touchant les choses auxquelles j'arriverais peut-être, si je continuais avec zèle et persévérance; tout cela et plus encore l'enthousiasme croissant dont me remplissait l'objet de mes études, me permirent enfin d'achever, comme je le voulais, ce que j'avais entrepris un peu à la légère.

Tel, dans nos contes nationaux, le laboureur Iwan découvre, en se promenant, un sentier forestier qu'il suppose devoir le conduire aisément et promptement au terme de sa course. Or le sentier s'allonge indéfiniment; tous les sites connus disparaissent; des horizons nouveaux se déploient, mais pour atteindre à leur couronnement lointain et vaporeux, Iwan est obligé de se faire jour à travers des fourrés impénétrables, de passer des torrens à la nage, de gravir des rochers qui surplombent, de descendre au fond des précipices, pour pénétrer de là dans les royaumes souterrains. Le promeneur, devenu voyageur malgré lui, est tenté vingt fois de rebrousser chemin; une attraction invincible l'éloigne de plus en plus de son hameau. Il brave tous les obstacles; il va toucher le but et le but, météore enchanté, se montre tout à coup du côté opposé, à une distance immense, puis se rapproche pour fuir encore devant son poursuivant; si bien que chaque approximation présumée devient, pour Iwan, une déception nouvelle. On peut avoir

la constance sans égaler le bonheur du héros de ce conte qui croyait très fermement coucher dans sa cabane, le jour où il entreprit sa course aventureuse et ne revint chez lui qu'après nombre d'années, mais possesseur d'un royaume magnifique et époux de la plus belle princesse du monde.

J'ai divisé mon livre en deux parties, formant trois volumes. Le premier tome, qui contient la partie narrative, a été fait avec les matériaux recueillis par Mr. de Nissen; les deux autres sont le résultat des études auxquelles j'ai dû me livrer pour écrire d'une manière convenable la partie analytique. Ces études se sont appuyées sur l'histoire de la musique, beaucoup moins sur le texte des historiens que sur les exemples en notes qu'ils rapportent; sur les partitions des grands maîtres qui précédèrent Mozart et sur celles de Mozart lui-même. Toutes les fois que je me suis rencontré avec quelque écrivain, je l'ai cité, ou traduit, ou bien j'ai eu soin d'avertir que telle remarque avait été faite et telle chose dite avant moi; mais en général j'ai travaillé sur mon propre fonds, plus que sur celui d'autrui, comme le lecteur pourra s'en assurer. Il est certain, qu'en matière d'art et de goût, la vérité la plus vraie ou même la seule vraie qu'un auteur puisse offrir au public, c'est sa conviction individuelle, bien entendu lorsque l'auteur a fait tout ce qui dépendait de lui

pour l'éclairer et l'établir solidement cette conviction. Alors il a le droit de parler en son nom et il n'y a plus d'autorités pour lui que les juges reconnus dont l'opinion s'accorderait avec la sienne. Et c'est alors seulement qu'un pareil accord a de quoi flatter l'amour-propre, en ce qu'il nous prouve que nous jugeons bien, quoique jugeant avec indépendance.

Deux raisons m'ont décidé à écrire ce livre en français. En premier lieu, notre langue russe, si belle et si riche, mais non encore achevée, présente de nombreuses lacunes dans presque toutes ses terminologies scientifiques. Le vocabulaire musical, entr'autres, est si défectif que nous n'employons guères que des mots étrangers pour tout ce qui regarde la partie technique de l'art, mots que l'habitude fait supporter dans la conversation mais qui, dans un livre, produisent la plus désagréable bigarrure et gâtent le style. D'autre part, nos amateurs indigènes, parmi lesquels on compte beaucoup d'habiles exécutans et même quelques virtuoses d'un talent renommé, s'occupent assez peu, en général, de composition, de théorie, d'histoire, de critique musicale et moins encore de musique ancienne. Mon livre ne saurait donc les intéresser également dans toutes ses parties. Si je l'avais écrit en russe, je me trouverais dans la position singulière d'un auteur qui n'aurait à peu près que ses amis et ses connaissances

pour lecteurs et pour juges, une cinquantaine de personnes au plus. Le français, au contraire, est une langue que mes lecteurs et mes juges naturels comprennent chez nous, comme partout.

La reconnaissance et l'amitié me font un devoir de remercier publiquement dans cette préface les personnes qui m'ont prêté un secours précieux quoiqu'indirect dans mon travail. Un long exercice m'avait habitué à lire assez couramment les partitions, c'est-à-dire à entendre la musique de tête; mais cette audition intellectuelle ne saurait toujours suppléer entièrement à l'audition réelle, de même que l'exécution parait également insuffisante, sans la lecture, pour bien juger les œuvres du style contrapontique et fugué. Par un bonheur dont je ne saurais assez remercier le ciel, l'horizon musical de nos contrées, où il n'y avait pas assez d'étoiles pour en former la moindre constellation, s'illumina, il y a environ deux ans, de feux inespérés et nouveaux. Les hazards du service venaient de réunir et de fixer dans notre ville plusieurs amateurs distingués, entr'autres Mr. le conseiller de collège Koudriawzeff (*), violoncelliste dont le talent serait remarqué et utilisé partout et Mr. le colonel Verstowsky (**) qui

(*) Николай Федоровичъ Кудрявцевъ.
(**) Василій Николаевичъ Верстовскій.

appartient à une famille de mélomanes connue, qui joue fort bien du violon et au besoin du violoncelle et de la contre-basse. Le premier est président de la chambre des domaines de l'Etat et le second intendant des forêts dans notre province. En ralliant ces frères nouveaux-venus au contingent aborigène, il y avait déjà de quoi former un quatuor et un quintette. Les aborigènes, c'étaient Mr. Averkieff (*) mon ancien ami et voisin de campagne, vrai pilier de quatuor, jouant de presque tous les instrumens à cordes, mais surtout violiste excellent; les frères Zwanzoff (**), tous les deux très bons musiciens, et enfin moi, violiniste indigne. Mais pour aborder la musique à grand orchestre, il fallait un chef à cette poignée de braves, la direction sûre et habile d'un professeur à ces dilettanti; il fallait un miracle, en d'autres mots, et Dieu le fit pour notre ville. N'est-ce pas en effet une sorte de miracle que de trouver, en province, un homme tel que Mr. François Kindt, maître de musique du corps de l'infanterie de réserve. Virtuose sur le violon, ou peu s'en faut, directeur d'orchestre dont le théâtre lyrique d'une capitale serait heureux de faire l'acquisition, versé dans l'enseignement non moins que dans la pratique de son art,

(*) Михайлъ Михайловичъ Аверькѣевъ.

(**) Сергѣй Петровичъ и Михайлъ Петровичъ Званцовы.

Kindt joue à livre ouvert tout ce qui se présente. C'est un déchiffreur comme il en existe bien peu, je crois. Grâces à l'habileté et au zèle de notre maestro, des musiciens militaires se formèrent bientôt auxquels on put confier sans aucun risque (quant à la mesure du moins) les parties des instrumens à vent dans les symphonies et les ouvertures. Au noyau du quatuor à cordes, formé par les amateurs, s'adjoignirent quelques musiciens du théâtre et autres, car nous avons aussi un théâtre et très passable. Pour la partie vocale, j'eus recours aux chantres de Mgr. l'évêque de Nijni-Nowgorod et d'Arzamas qui eut la bonté de les mettre à ma disposition. Avec ces ressources combinées, nous fûmes en état de varier et d'étendre notre répertoire, bien au de là de mes espérances. Nos amis de Pétersbourg ne liront pas sans quelque étonnement, je m'en flatte, l'indication des principaux ouvrages qui, l'hiver dernier, furent exécutés à Nijni dans une suite de réunions publiques et privées: le *Stabat Mater* de Palestrina, (pour les voix seules) des fragmens du *Messie* de Händel, des fragmens du *Requiem* de Mozart; la dernière des *sept paroles de J. C.* avec les parties vocales que Haydn ajouta plus tard à cet ouvrage; un chœur de Sarti et beaucoup d'autres chœurs; la symphonie en *ut* de Beethoven (la première) les symphonies en *ut* majeur (avec la fugue) et en *sol* mineur

de Mozart; les ouvertures de *Don Juan*, de la *Flûte magique*, des *Huguenots* et autres. En fait de musique de chambre, non compté les pièces brillantes ou concertantes, nous avons joué: les quatuors et quintettes des trois papas; (c'est ainsi que nous appelons, dans notre jargon de mélomanes, Haydn, Mozart et Beethoven) presque tous ceux d'Onslow; les quatuors de Cherubini, de Spohr, Ries, Mendelssohn-Bartholdy et autres; finalement *l'Ottetto* du dernier compositeur (pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles) lequel *Ottetto* alla très-bien, j'ose le dire, malgré sa difficulté et fut bien accueilli de notre public, malgré ses mélodies un peu juives et sa science un peu bizarre. J'avais fait venir également les quintettes de Boccherini. Mes camarades, moins antiquaires que moi et moins intéressés à l'être, ne voulurent pas les jouer.

C'est à ce concours de circonstances extraordinaires et on pourrait dire inouïes, dans une de nos villes de l'intérieur, que je fus redevable d'entendre plusieurs chefs-d'œuvre que je n'avais jamais entendus et de compléter ainsi l'idée que j'en avais prise par la lecture. Je ne dirai pas que des ouvrages tels que les deux symphonies de Mozart, en *ut* et en *sol* mineur, allèrent chez nous d'une manière pleinement satisfaisante ou même tout à fait irréprochable; mais je puis assurer du moins qu'en dépit de

ce que l'exécution laissait à désirer, ces ouvrages nous causèrent à tous un plaisir inexprimable, habitués pourtant que nous étions tous à l'orchestre du grand opéra de Pétersbourg et à celui de la société philharmonique, un des plus nombreux et des plus parfaits certainement qu'il y ait en Europe.

Et voilà comment notre bonne ville de Nijni, la ville-tableau, (*) le siège de la foire cosmopolite, la reine du Wolga et de l'Oka qui viennent confondre à ses pieds le tribut de leurs ondes, comment cette bonne ville, disons-nous, inscrivit son nom dans les annales de la musique, après avoir fourni, il y a plus de deux cents ans, à l'histoire moderne, quelques unes de ses pages les plus sublimes, les plus rayonnantes de gloire. La terre natale acceptera notre offrande, comme naguères elle accepta l'aubole du pauvre, déposée avec les trésors du riche, sur l'autel de la patrie.

(*) La situation de Nijni n'est pas moins admirable comme paysage, que comme centre commercial.



NOUVELLE BIOGRAPHIE DE MOZART.

BIOGRAPHIE DE MOZART.

CHAPITRE I.

1756–1762.

Une science nouvelle, la philosophie de l'histoire, nous enseigne à découvrir la liaison nécessaire et préétablie de certains faits indépendans de la volonté humaine et que le hazard seul paraissait d'abord avoir enchaînés comme ils le sont. Mais qu'est-ce que l'histoire dans l'acception la plus étendue du mot ? N'est-ce pas la totalité des choses mémorables qui se sont passées sur notre globe, depuis qu'il est habité ? Or si l'on admet l'intervention de la Providence dans les événemens qui ont décidé du sort des empires et changé la face du monde, fera-t-on dépendre de causes purement accidentelles d'autres événemens qui, pour être en dehors de l'ordre politique, n'en ont pas moins concouru aux progrès de l'humanité ? Une telle distinction serait peu philosophique, peu raisonnable même. Les sciences, les lettres et les arts ne sauraient marcher en aveugles, pas plus que les faits historiques, pas plus que les autres principes de civilisation et de perfectibilité dont l'histoire générale de notre espèce nous offre le développement. Pourquoi des savans, des écrivains et des artistes ne pourraient-ils pas avoir

reçu une mission d'en haut, comme on le reconnait de quelques hommes placés à la tête des nations. Rois, conquérans ou législateurs? Sans doute que pour le plus grand nombre, il n'y aura jamais d'enseignemens religieux et philosophiques comparables à ceux de l'histoire proprement dite. Les esprits les moins clairvoyans verront le doigt de Dieu dans l'élection de Michel Romanow par exemple; chacun comprendra à quelles fins Pierre-le-Grand et Alexandre-le-Béni sont venus de la part de leur Maître, au jour marqué. Toutefois lorsqu'il plait à ce Maître suprême de choisir ses envoyés dans des rangs plus modestes, Il leur donne également des lettres de créance qui ne semblent ni moins authentiques ni plus difficiles à déchiffrer, pour qui en connait l'écriture.

Parmi les élus de cette classe, il n'en est aucun, dont le sort et les travaux attestent une mission providentielle par autant de témoignages que le sort et les travaux de Mozart. Mozart était un musicien prédestiné. D'autres l'ont dit avant moi et ce livre a été fait pour le prouver.

Jean-Chrysostôme-Wolfgang-Amadeus Mozart naquit le 27 Janvier 1756 à Salzbourg, capitale de l'archevêché de ce nom. Il était le plus jeune de sept enfans dont lui et une sœur plus âgée de cinq ans, demeurèrent seuls en vie. Disons d'abord quelques mots de son père qui mérite bien qu'on en parle et qui d'ailleurs joue un rôle considérable dans notre histoire. Léopold Mozart, maître de chapelle en second (Vize-Kapellmeister) de l'archevêque de Salzbourg, fut lui-même un homme et un artiste très remarquable qui eût honoré toute autre profession par son caractère, son esprit, ses sentimens religieux et par des connaissances variées assez rares, je crois, dans un musicien de cette époque. Il aimait la littérature et savait le latin ainsi que plusieurs langues vivantes. Sa

méthode de violon, d'après laquelle se sont formés presque tous les virtuoses allemands du dernier siècle, plusieurs compositions d'église justement estimées et une belle exécution sur son instrument principal, le violon, attestent l'étendue et la solidité de ses talents en musique. Il en est un qui lui assure une immortelle gloire, le talent de l'enseignement. Son fils n'eut pas d'autre maître de clavecin et de composition que lui.

L. Mozart s'est peint au naturel dans ses correspondances de famille. C'était un véritable allemand de la vieille roche, grave, réfléchi, méthodique, laborieux, économe jusqu'à la parcimonie, ami de l'ordre jusqu'au pédantisme et habitué à tenir d'une main ferme les rênes du gouvernement domestique; homme d'une persévérance imperturbable et de la plus parfaite droiture. Avec les grands, dans le commerce desquels il vécut tant d'années, ses manières étaient révérencieuses, mais sans aucun mélange de bassesse; elles étaient réservées, polies et un peu froides avec les gens de son état. Personne ne comprenait mieux que lui la dignité de son art et la noblesse d'une vocation d'artiste; cependant il accorda une préférence par trop exclusive aux démonstrations sonnantes de l'enthousiasme public, à tous autres bruits par lesquels il a coutume de se manifester. Le positif et l'actuel l'occupaient plus que le *qu'en dira-t-on* incertain de la postérité. Parmi ses qualités distinctives, nous ne devons pas oublier la pénétration et la prudence. Dans toute affaire où il y allait de ses intérêts, L. Mozart se montrait habile à découvrir le dessous des cartes et souvent disposé à le chercher là même où il n'y en avait point. Quant à la prudence, il en était doué surabondamment, on peut le dire. Par exemple, lorsqu'il écrivait d'Italie à sa femme après avoir fait de bonnes af-

faires, il s'abstenait de lui indiquer le montant de ses gains, parce qu'une femme ne tait jamais ces choses là; et, disait-il, Messieurs de Salzbourg ne pouvant supputer au juste les dépenses de voyage et autres frais, me croiraient, sur le vû de mes recettes, beaucoup plus riche que je ne le suis effectivement. Quoique sa correspondance fût toujours demeurée étrangère à la politique, il avait inventé plusieurs chiffres très compliqués pour les cas où il était question dans une lettre de ses rapports avec un grand personnage. Sans cette précaution diplomatique, un ami à lui n'aurait pu recevoir la confidence que son archevèque le traitait mal et plus mal encore le payait.

Mes lecteurs devineraient bien, s'ils ne le savaient déjà, que l'auteur de Don Juan ne dut pas beaucoup ressembler à ce modèle d'un bourgeois accompli. Ils verront en effet l'individualité du fils former, en se développant, l'antithèse la plus tranchante avec celle du père, sauf la loyauté et la probité qui les distinguèrent si honorablement l'un et l'autre. Toutefois ces contrastes d'humeur et de tempérament entre deux êtres dont la portée fut si différente et l'association indispensable, ne laissent voir en définitive que l'accord le plus parfait entre les moyens et le but. La somme des facultés de l'un représente le génie pur, l'art musical qui s'est fait homme, une abstraction incarnée. La somme des facultés de l'autre représente, comme on le verra, tout ce qu'il fallait précisément pour élever ce génie à la plus haute puissance d'action imaginable, pour résoudre pratiquement cette abstraction en une multitude de chefs-d'œuvre. Le père se trouvait donc on ne peut mieux choisi pour un tel fils.

L'emploi que L. Mozart tenait dans la chapelle archiépiscopale lui donnait force occupations et à peine de quoi vivre. Des leçons de musique et la vente de ses

ouvrages suppléaient à l'extrême modicité de son traitement. De la sorte, bien peu de loisir lui restait. Elèves et marchands de musique furent oubliés, du moment où le petit Wolfgang commença à bégayer la langue divine que nul mortel ne devait parler comme lui. Le père eût tout de même oublié le service, s'il avait été possible de soigner les progrès de l'enfant sans le nourrir. Nous devons rappeler que L. Mozart était un catholique plein de ferveur. Le prodige qu'il eut bientôt devant le yeux, il sut à qui le rapporter; il n'hésista pas à reconnaitre son enfant pour ce que nous le reconnaissons aujourd'hui; et, se considérant dès lors avec une entière conviction comme un instrument choisi par la Providence, il voua tout son être à la culture de cette fleur miraculeuse que la grâce de Dieu avait fait éclore sur son sein.

Comme nous l'avons dit, Wolfgang avait une sœur aînée dont les talens également précoces, eussent fait plus de bruit dans le monde, s'ils n'avaient été éclipsés par ceux du frère. Anna-Maria qu'on appelait Nannerl dans la famille, je ne saurais dire pourquoi, était âgée de plus de sept ans quand son père lui donna ses premières leçons de clavecin. Wolfgang en comptait trois. Jusqu'alors, on avait remarqué en lui une vivacité pétulante, une passion pour tous les jeux de son âge qui l'emportait de beaucoup sur la gourmandise habituelle aux enfants, mais surtout une extrême sensibilité. A chaque instant, il demandait aux personnes et aux connaissances de la maison si elles l'aimaient; et, sur une réponse négative, il se mettait à pleurer. Le petit devint tout autre du jour où commencèrent les leçons de Nannerl. Recueilli et immobile, il attendait que le piano fût vacant pour parcourir le clavier à son tour. Avait-il le champ libre, on le voyait des heures entières occupé à

chercher les tierces et sa figure exprimait le ravissement quand il avait touché une consonnance. Le père l'observait, ne sachant trop encore s'il devait prendre la chose au sérieux. Il voulut pourtant essayer. Un menuet très court fut proposé à l'enfant. Au bout d'une demi-heure, l'enfant jouait le menuet avec toute la netteté désirable et ferme en mesure. Une heure suffisait pour des pièces un peu plus longues, et une année ne s'était pas écoulée que Wolfgang dictait à son maître des morceaux de sa façon. Il composa avant de savoir écrire une note. (*) Deux années encore et le petit aurait pu compter parmi les bons clavecinistes de son temps.

Le maître, confondu et presque alarmé de tels progrès, songeait à le retenir bien plus qu'à le pousser. Il eût craint de lui montrer de si bonne heure les règles de la composition. Prudence inutile, car déjà le plan d'un concerto de clavecin roulait dans cette petite tête d'où devait sortir le complément et la sanction des véritables règles de l'art ainsi que la ruine de tant d'autres règles prétendues, qu'appuya si longtemps l'autorité des théoriciens les plus célèbres. Wolfgang se mit à écrire, mais un obstacle des plus vexatoires pensa l'arrêter tout court. Trempant la plume jusqu'au fond de l'encrier, il faisait chaque fois, au lieu de notes, ce qu'on nomme un pâté en termes techniques. Cela le contraria beaucoup; il pleura et ne se rebuta point. Il effaçait les taches avec ses petits doigts, soufflait dessus, puis ce fond bariolé de toutes les nuances du gris, se couvrait d'une innombrable multitude de traits et de points noirs. Le

(*) Tous ces détails sont authentiques. M. de Nissen a inséré par ordre de dates les pièces que L. Mozart faisait apprendre à son fils et celles que plus tard l'élève dicta au maître.

père, qui n'était pas dans le secret de l'entreprise, rentrait en ce moment avec une personne de sa connaissance. Que fais-tu donc là, mon ami?—Un concerto de clavecin; la première partie est bientôt prête.—Oh! ça doit être beau; voyons un peu.—Non, non, je n'ai pas encore achevé.—Et là dessus le père de lui arracher le papier et d'éclater de rire à la vue de ce grimoire. Mais lorsqu'il fut parvenu à déchiffrer quelques passages, ses traits prirent une expression bien différente; des larmes de joie et d'admiration échappèrent aux yeux paternels. Voyez, dit-il, à l'autre, comme toutes les règles y sont observées; seulement je doute que cela soit exécutable, tant c'est difficile. « Aussi est-ce un concerto, repartit vivement l'auteur, dans l'opinion duquel les mots d'exécution concertante et de sorcellerie étaient à peu près synonymes. — « Il faut l'exercer jusqu'à ce qu'on le sache. Tenez, cela doit aller ainsi. » Il courut au clavecin, et ses efforts quoique malheureux, donnèrent pourtant à son auditoire une idée de ce qu'il avait voulu faire. Le concerto était en effet inexécutable, mais écrit d'ailleurs très correctement, en partition pour tout l'orchestre, avec trompettes et timbales.

On ignore assez généralement que Mozart, à cet âge, montrait des dispoistions peu communes pour tout ce qu'on lui faisait apprendre outre la musique. Il possédait surtout à un degré fort remarquable le génie des combinaisons numériques, apparenté de si près au génie musical. Aussi devint-il par la suite un calculateur habile, faisant aisément de tête les opérations d'arithmétique les plus compliquées. Sa mémoire (et nous en avons des preuves célèbres) était réellement aussi prodigieuse que son génie.

Notre héros entrait dans sa sixième année quand le père jugea ses élèves assez avancés l'un et l'autre pour faire leur début dans le monde, et cela dans un monde plus brillant que n'étaient la ville et la cour de Salzbourg.

CHAPITRE II.

1762—1763.

La tradition ne nous a conservé aucuns détails sur le premier voyage de Mozart dont ne disent rien non plus les lettres de son père. Tout ce que l'on en sait, c'est que L. Mozart alla avec ses enfans à Munich au commencement de 1762; que les jeunes virtuoses y obtinrent le succès le plus brillant, qu'ils furent admis à jouer devant l'Electeur et quittèrent cette capitale, après un séjour de trois semaines.

Au mois de Septembre de la même année, toute la famille se rendit à Vienne où des protections nombreuses et puissantes ne tardèrent pas à leur ouvrir l'entrée de la cour. L'Empereur François 1er qui aimait et protégeait les arts, daigna s'entretenir plusieurs fois avec le petit Wolfgang; il le combla de toutes sortes de faveurs, parmi lesquelles nous devons rappeler le don d'un habit à la française qui avait été fait pour l'Archiduc Maximilien. Rien de plus plaisant que le portrait de notre héros dans ce splendide costume (*): habit galonné avec

(*) Ce portrait se trouve parmi les gravures qui ornent le recueil de Mr. de Nissen.

une énorme saillie en auvent sur les basques, veste idem, tombant jusqu'aux genoux, culotte courte, cheveux poudrés et enfermés dans une bourse, paremens de manches plus grands que la tête de l'individu, chapeau bas et l'épée au côté. Un jour S. M. dit au bambin ainsi accoutré avec un sérieux que l'on garderait difficilement aujourd'hui: « Il n'y a pas grand mérite à jouer de tous les « doigts; le beau serait de jouer avec un seul doigt et sur « un clavecin couvert. » Pour toute réponse, l'enfant exécuta avec l'index plusieurs passages très difficiles et, après avoir fait couvrir le clavecin, il joua de manière à persuader les auditeurs qu'un long exercice l'avait préparé à cette étrange épreuve. Il la subissait pour la première fois. L'anecdote suivante, tout aussi avérée, me semble plus curieuse en ce qu'on y voit percer déjà un des traits dominans du caractère de Mozart. Il était au clavecin; l'Empereur à côté de lui; autour d'eux, la troupe dorée des courtisans, attentifs à réfléchir sur leurs visages toutes les nuances de l'impression que le jeu du petit sorcier faisait sur le monarque. Le petit sorcier méritait bien ce nom que lui avait donné François Ier; car il avait un tact admirable pour reconnaitre au premier coup d'œil les Tartuffe parmi les mélomanes. Les plus hauts suffrages lui étaient et lui furent toujours complétement indifférens, s'ils n'étaient ni raisonnés ni sentis. L'obligeait-on de jouer devant des personnes qui n'entendaient rien à la musique, (et là dessus il était impossible de le tromper) on n'en obtenait que des contredanses, des menuets et autres bagatelles qui, sous les doigts d'un virtuose, prennent le sens de la plus amère ironie, à l'égard des personnes réunies pour l'écouter. Dans le cas dont il s'agit, il parait que l'assistance avait été jugée sévèrement. « Faites venir

Wagenseil» (*) dit Mozart à l'Empereur, «celui-là s'y connait.» S. M. voulut bien condescendre à ce désir. Wagenseil arriva. «Ah je suis bien aise de vous voir; «je vais jouer un concerto de votre composition. Vous «tournerez les feuillets, s'il vous plait.»

Les talens et l'humeur originale de Wolfgang le rendirent aussi fort agréables aux Archiduchesses, filles de Marie-Thérèse. Deux d'entr'elles s'amusaient à le promener dans les appartemens du château. L'enfant, peu habitué à marcher sur des parquets frottés, se laissa choir. La plus âgée des Princesses n'y prit pas garde; l'autre qui avait à peu près l'âge de notre héros, le releva et lui fit des caresses. «Vous êtes une bonne «fille, lui dit-il alors, je veux vous épouser» déclaration dont la Princesse alla, comme son devoir l'exigeait, informer aussitôt son auguste mère. L'Impératrice appela Wolfgang et lui demanda ce qui avait déterminé un choix aussi flatteur pour sa fille. «La reconnaissance» répondit notre héros ingénu. «Elle a été bonne pour «moi, tandis que sa sœur ne s'inquiète de rien.» Cette petite Archiduchesse que Mozart trouva assez bonne et probablement assez jolie pour vouloir l'épouser, était Marie-Antoinette, depuis Reine de France.

De retour chez lui, notre jeune virtuose pianiste conçut l'idée d'apprendre un autre instrument et d'utiliser à cet effet un violon proportionné à sa taille, dont on lui avait fait cadeau à Vienne. Il était dans son caractère de tenir secrètes toutes ses résolutions de quelqu'importance jusqu'au moment où il les avait exécutées. L. Mozart donnait alors des leçons de composition à un violiniste nommé Wenzl et celui-ci venait de

(*) L'ancien maître de musique de l'Impératrice Marie-Thérèse.

lui apporter six trios qu'il avait faits en son absence. Un autre musicien, Schachtner, de qui l'on tient ces détails, se trouvait là. On allait essayer les trios, Wenzl devant jouer le premier violon, Schachtner le second et L. Mozart la basse sur un alto. Tout-à-coup Woferl (*) parait avec son violon nain et demande à faire la partie de Schachtner. Le père qui ne voit dans ce désir qu'un enfantillage hors de propos, lui remontre qu'il est absurde de vouloir jouer du violon, sans l'avoir appris. Wolfgang, dissimulant toujours, objecte que pour faire un second violon, il n'était pas nécessaire d'avoir appris, sur quoi le père impatienté lui signifie de quitter la chambre. Il se retirait en pleurant, mais grâces à l'intervention des autres, sa demande lui fut enfin accordée. Vous jouerez, lui dit-on, avec M. Schachtner, mais si doucement qu'on ne vous entende pas, sinon il faudra déguerpir sur l'heure. On accorde, on commence et bientôt Schachtner émerveillé s'aperçoit que son rôle devient tout à fait inutile. Il met son violon de côté et regarde le père qui, à cette nouvelle surprise, pleure de joie, comme il avait pleuré en examinant le concerto de clavecin. Les six trios furent exécutés d'un bout à l'autre, sans que le second violon eût bronché d'une note. Rien n'était tombé sous le pupitre. Les félicitations de ses coexécutans enhardirent le novice à tel point qu'il se fit fort de jouer aussi, à livre ouvert, la partie beaucoup plus difficile du premier violon. On le prit au mot et ce fut un rire fou parmi les musiciens en le voyant exécuter les passages avec un faux doigté et sur des positions insolites, mais de manière cependant à ne pas rester court.

(*) Diminutif de Wolfgang.

Jusqu'à l'âge d'environ neuf ans, Mozart eut une insurmontable aversion pour la trompette. La vue seule de cet instrument lui était antipathique. Pour vaincre cette répugnance, le père fit venir un trompette et lui ordonna de sonner de toute la force de ses poumons aux oreilles de l'enfant. Il s'écartait en cela de sa prudence ordinaire. Au premier son, le petit devint pâle, tomba à la renverse et l'expérience aurait eu probablement des suites funestes pour peu qu'on l'eût prolongée. Un homme aussi grand entre tous les monarques que Mozart l'est entre les musiciens, avait peur de l'eau et fut un des meilleurs marins de son siècle. De même que le héros de l'histoire, le héros de la musique sut dompter avec le temps une faiblesse qui tenait à son organisation délicate et nerveuse, si bien que personne n'utilisa les trompettes dans l'orchestre avec plus d'à-propos et de bonheur que lui.

A mesure que notre héros avançait en âge, sa vocation devenait plus éclatante, plus impérieuse, plus exclusive. Les goûts d'enfance et d'autres penchans moins frivoles qui auraient pu mûrir et porter fruit, s'éteignaient en lui l'un après l'autre, ou plutôt ils allaient se perdre dans cette passion de la musique qui finit par le dévorer. Dès lors, il fallut lui mesurer le temps qu'il passait au clavecin. La contrainte pédagogique, au lieu de s'appliquer aux heures du travail, ne fut employée que dans l'intérêt de ses délassemens. Il s'en dédommagea bien par la suite. Quand il n'y eut plus personne pour le forcer de se mettre au lit, il en vint à regarder le sommeil même comme une récréation assez oiseuse.

L'Allemagne devenait un théâtre trop resserré pour des talens aussi extraordinaires que ceux de notre jeune virtuose. Il était temps de les offrir à l'admiration de

l'étranger. L. Mozart qui d'ailleurs savait d'expérience que nul n'est prophète chez soi, résolut de mener ses enfans à Paris, où les têtes s'enflamment plus aisément et les cordons des bourses se délient plus vite que dans aucun endroit de la sage et économe Allemagne. La route un peu crochue qu'il adopta passait par Munich, Augsbourg, Stuttgart, Mayence, Francfort, Coblentz, Aix-la-Chapelle et Bruxelles. Correspondant assidu et exact, le père de notre héros écrivit de toutes ces villes des lettres adressées à un sieur Hagenauer, marchand et propriétaire de la maison qu'il occupait à Salzbourg. Outre une liste de noms princiers et aristocratiques et un inventaire des bijoux qui pleuvaient en chemin sur les deux virtuoses, ces lettres ne contiennent guères que des détails relatifs aux finances des voyageurs, détails qui pouvaient être fort intéressans pour M. Hagenauer mais ne le seraient nullement pour nous. J'en fais donc grâce au lecteur et le mène en droiture à Paris où la famille arriva, corps et biens, dans l'automne de 1763.

CHAPITRE III.

1763—1766.

Parmi les nombreuses lettres de recommandation que nos voyageurs apportaient à Paris, il y en avait une pour M. Grimm, secrétaire du Duc d'Orléans. Vous connaissez sans doute à d'autres titres l'ami de J. Jacques et de Diderot, le correspondant littéraire de tant de princes, l'intrépide champion du *coin de la Reine*

et le spirituel auteur du *petit prophète de Bœhmesbroda*. Un mélomane tel que Grimm devait accueillir avec transport les compatriotes qui lui étaient adressés. Voici ce qu'il écrivit à un prince allemand au sujet de la famille salzbourgeoise, dont il s'était constitué le protecteur en titre et le guide à Paris.

« Les vrais prodiges sont si rares qu'on en parle volon-« tiers lorsqu'on a eu le bonheur d'en voir un. Un « maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, est « arrivé ici avec deux enfans charmans. Sa fille, âgée de « onze ans, joue du clavecin à ravir et exécute les mor-« ceaux les plus difficiles avec une rare précision. Quant « à son frère, qui n'a pas encore accompli sa septième « année, c'est un phénomène si extraordinaire, qu'on a « peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on « entend de ses oreilles. Non seulement il exécute aisé-« ment et avec une parfaite netteté les pièces les plus « difficiles, quoique ses petites mains atteignent à peine « la sixte, mais encore (et c'est là l'incroyable) je l'ai « entendu improviser une heure entière et se livrer aux « inspirations de son génie qui lui amenait une foule « d'idées ravissantes, se suivant avec goût et sans la « moindre confusion. Un maître de chapelle consommé « ne pourrait avoir une connaissance plus profonde de « l'harmonie et des modulations que l'enfant sait opérer « dans les voies les moins connues mais toujours con-« formément aux règles. Il possède un mécanisme si sûr « que lorsqu'on lui cache le clavier, en le couvrant « d'une serviette, il continue à jouer sur la serviette « avec la même rapidité et la même précision. C'est « bagatelle pour lui que de déchiffrer tout ce qu'on lui « présente. Il écrit et compose avec une merveilleuse « facilité sans recourir au clavecin pour chercher ses

« accords. C'est ainsi, qu'à ma demande, il écrivit en un « instant la basse d'un menuet que je venais de mettre « sur papier. Transposer un air quelconque et le jouer « de première vue dans tel ton que l'on veut, ne lui « coûte absolument rien. Dernièrement encore, j'ai été « témoin d'un autre fait non moins incompréhensible. « Une dame lui demanda s'il pourrait bien accompagner « d'oreille et sans la regarder, un air italien qu'elle « savait par cœur. Le petit essaya d'abord une basse qui « n'était pas rigoureusement exacte, parce qu'il est im- « possible de deviner, note pour note, une mélodie qu'on « n'a jamais entendue. Mais l'air achevé, l'accompagna- « teur pria la dame de vouloir bien recommencer et « alors il joua tout le morceau de la main droite, tandis « que la gauche frappait la basse avec autant d'aplomb « que de justesse. L'air fut ainsi répété une dixaine de « fois et, à chaque reprise, le petit changeait le caractère « de son accompagnement. Il n'en serait pas resté là, si « on ne l'avait prié de cesser. Je crains que la tête ne « me tourne pour peu que je l'entende encore et je con- « çois à présent combien il est difficile de se préserver « de la démence, quand on voit des miracles. »

J'ai traduit ou retraduit en français toute cette lettre parce que le témoignage d'un connaisseur, comme Grimm, donne le caractère de la certitude à des faits si peu croyables en eux mêmes.

Sous les auspices de cet ami zélé et très influent dans le monde, nos voyageurs devaient réussir à Paris. Ils donnèrent des concerts, furent recherchés par la bonne société, présentés au Roi et à toute la famille royale, voire même à Madame de Pompadour. Chacun des trois trouva son compte. L. Mozart paraissait content de sa récolte de louis-d'or, quoique très difficile à

contenter sur ce point; Nannerl recevait de jolis cadeaux; Wolfgang eut l'honneur de manger des friandises sur l'assiette de la Reine et de débiter en allemand à S. M. tout ce qui lui passait par la tête. Son babil que la Reine traduisait à Louis XV, amusa jusqu'à ce monarque apathique. Le croirait-on enfin; notre héros eut même l'audace de dire son fait à Mad. de Pompadour qui refusait de l'embrasser. «Qui est-elle donc pour «ne pas vouloir m'embrasser, moi qui ai reçu un baiser «de l'Impératrice!» (*) Les vers allaient pleuvant sur «ces mortels chéris des dieux et des Rois» et une belle gravure reproduisit tout le groupe de famille; le père jouant du violon, le fils au clavecin et la fille ouvrant la bouche, ce qui suffit déjà pour chanter aussi bien que possible en peinture. Encouragé par tant d'hommages, L. Mozart se décida alors à publier les essais du jeune compositeur. Les premières œuvres de notre héros virent le jour à Paris. Ce sont quatre sonates de clavecin avec un violon *ad libitum,* dont deux dédiées à Madame Victoire de France, fille cadette du Roi, et les deux autres à Mad. la Comtesse de Tessé. Les dédicaces assez bien tournées dans le goût et le style d'alors, sont probablement l'ouvrage du complaisant Grimm.

Après un séjour de cinq mois en France, la famille se dirigea vers le pays des guinées et de la vieille musique. La réputation des voyageurs avait déjà franchi le détroit. A peine arrivés à Londres, ils furent admis à la Cour, lieu où ils s'étaient habitués à prendre pied dans chaque contrée nouvelle qu'ils visitaient. L'ac-

(*) Anecdote que M. de Nissen a puisée dans les souvenirs de la sœur de Mozart.

cueil qu'on leur fit à celle d'Angleterre surpassa, au dire de L. Mozart, tous les témoignages de bienveillance dont on les avait honorés ailleurs. Georges III était amateur et connaisseur. Son épouse, Caroline de Mecklembourg, passait pour très bonne musicienne. Dans toute l'Europe notre héros n'aurait pu trouver des auditeurs plus illustres et plus capables de le juger. C'est ce qu'il parut comprendre à merveille. Je croirais volontiers que les influences locales contribuèrent aussi à stimuler son ardeur. Il se trouvait en des lieux où Händel régnait encore sans partage du fond de ce monument que la reconnaissance de la vieille Angleterre lui avait élevé dans l'abbaye de Westminster, à côté des sépultures royales, entre les tombeaux de Newton et de Shakespeare. Parmi les vivans, Mozart voyait un autre compatriote célèbre, alors le compositeur favori des Anglais, le fils de Sebastian Bach. Que des considérations de cette nature eussent agi sur l'esprit d'un enfant de huit ans, mes lecteurs le croiront difficilement peut-être; mais je les prie de considérer à leur tour que cet enfant était homme en tout ce qui avait rapport à son art et homme tel que bien peu lui auraient été comparables, même à cette époque. « Il sait dès à présent, (écrivait son père) » tout ce qu'il serait possible d'exiger d'un professeur de quarante ans. Déjà les grands noms de la musique le faisaient tressaillir d'émulation et d'enthousiasme. Quiqu'il en soit, le petit sorcier crut devoir employer à St. James des moyens de fascination différens de ceux qu'il avait essayés sur les mélomanes de Vienne et de Paris. Il commença par jouer *à livre ouvert et sans fautes* des fugues de Bach et de Händel! Cela valait certainement toutes ses précédentes prouesses. Ensuite voyant les parties instrumentales d'un

air de Händel, pêle-mêle sur le clavecin, il en prend une au hazard. C'était la basse. Il ne lui en faut pas davantage pour recomposer le morceau à l'instant même et établir une mélodie charmante sur ce fondement dont pas une note n'est changée. Tous ceux qui ont jamais pâli sur une feuille de papier, aux quintuples lignes, sauront de combien cette donnée est plus difficile à remplir que la donnée contraire, où il s'agit de mettre la basse sous une mélodie. Je vous laisse à juger de l'étonnement des artistes qui entendaient le problème résolu d'inspiration et d'une manière si brillante, que le chant véritable de cette basse, le travail réfléchi d'un grand compositeur, eût à peine gagné au rapprochement. Bach ne put se contenir; il courut embrasser le petit émule de Händel, puis le mettant sur ses genoux, il joua les premières mesures d'une sonate qui était sur le pupitre. Mozart joua les mesures suivantes et ils alternèrent ainsi jusqu'à la fin, avec une entente et une précision qui donnèrent complétement le change aux personnes placées trop loin pour bien voir ce qui se passait. On crut que Bach seul avait joué. Quelques jours après, notre virtuose toucha l'orgue du Roi; et à Paris comme à Londres, l'opinion unanime des gens de l'art fut que son exécution sur l'orgue était plus étonnante encore que sur le clavecin.

Un rapport très curieux sur Mozart se trouve inséré dans le 60ème volume des Transactions philosophiques, année 1770. Il est de Danes Barrington, membre de la société royale de Londres et adressé au secrétaire de la dite société. Le savant auteur y examine en musicien et en naturaliste le phénomène qui s'offrait à ses observations. Après être entré dans plusieurs détails que je supprime pour ne pas me répéter, Barrington raconte

d'autres faits dont lui-même a été témoin. Un jour il apporta à Mozart et lui fit exécuter un duo, paroles de Métastase, composé par un amateur anglais avec accompagnement de deux violons et d'une basse. Pour faire comprendre aux profanes la difficulté de déchiffrer une partition à cinq parties réelles, l'auteur se sert d'une comparasion ingénieuse et assez juste. Il suppose cinq lignes placées l'une sous l'autre dont la plus élevée contiendrait un texte de Shakespeare et les quatre inférieures des commentaires sur ce texte; mais le tout serait écrit de façon que les caractères de l'alphabet auraient une prononciation différente sur chaque ligne; que dans l'une p. ex. un *a* représenterait un *a*, dans la seconde un *b*, dans la troisième un *c*. (Barrington fait allusion à la différence des clefs.) Qu'on imagine après cela, continue l'auteur, un enfant de huit ans qui saisirait du premier coup d'œil un assemblage aussi compliqué, rendant le texte avec l'énergie d'un Garrick et indiquant à la fois, ou traduisant par divers signes, les meilleurs commentaires sur chaque phrase, et l'on aura une idée des facultés de celui dont je parle. C'est à peine si les plus grands maîtres pourraient chanter et jouer un pareil duo comme l'a fait cet enfant, c'est-à-dire de la partition, à livre ouvert, dans le style le plus distingué et avec une expression entièrement conforme au sens des paroles et au caractère de la musique. Le rapport de Barrington nous apprend que Mozart chantait aussi et chantait à ravir. Sa voix, il est vrai, était faible et décidément enfantin; mais rien n'aurait égalé le charme et la pureté classique de sa méthode. Il y avait alors à Londres le fameux chanteur Manzoli dont notre héros faisait le plus grand cas. Barrington qui voulait continuer son enquête musicale, témoigna à

Mozart qu'il lui serait fort agréable d'entendre un air d'amour, comme ceux par exemple que son bon ami Manzoli chantait à l'opéra italien. Le petit le regarda avec un sourire malin et se mit aussitôt à débiter je ne sais quel jargon en manière de récitatif; puis une ritournelle, le tout convenablement approprié à ce que devait être l'introduction d'un chant érotique. L'air, divisé en deux parties, roulait sur le seul mot *d'affetto*. On lui demanda ensuite un air de fureur, lequel fut improvisé avec la même rapidité, dans les mêmes formes et avec toute la véhémence que réclamait le texte: *perfido*. En l'exécutant, Mozart paraissait obéir à une impulsion toute nouvelle pour lui. Les premiers mouvemens de l'inspiration dramatique agissaient sur ses nerfs à tel point, que vers le milieu du morceau, il bondissait sur sa chaise et frappait les touches d'une main convulsive. C'était le *Deus ecce Deus* de la pythonisse. Quoique ces compositions improvisées n'eussent pas été des chefs-d'œuvre, ajoute Barrington, cependant elles s'élevaient de beaucoup au dessus du médiocre en ce genre et montraient une force d'invention extraordinaire.—Le miracle d'un pareil talent, sorti victorieux de toutes les épreuves que le savant anglais avait lui-même choisies, lui fit soupçonner l'existence d'un double phénomène dans l'individu qu'il étudiait. Il conjectura que la taille de Mozart qui était petite, même pour un garçon de huit ans, pouvait bien être une exception comme son génie. Possible que le père cachât l'âge véritable du sujet qui avait, selon toute probabilité, ses quinze ou seize ans, et sacrifiât ainsi la moitié du phénomène dans l'intéret de l'autre moitié. Notre docteur argumentait de la sorte, quand un chat, entrant dans la chambre, faillit renverser son hypothèse *ex abrupto*. Wolfgang,

qui aimait beaucoup cet animal, courut après lui sans plus s'inquiéter de la musique ni du docteur. D'autres fois, il s'interrompait pour monter à cheval sur la canne de son père. Grande perplexité pour Barrington; car ces indices s'accordaient parfaitement d'ailleurs avec la taille exigue et les traits mignons du redoutable maestro qui déchiffrait les partitions comme s'il les avait faites et qui même allait improviser une fugue, au moment où parut le chat malencontreux. Presque tous les musiciens de Londres partageaient les doutes de notre savant, mais n'en étaient pas tourmentés comme lui. Enfin, après plusieurs années de recherches à ce sujet, il eut le bonheur (c'est son expression) de se procurer l'extrait baptistaire de Wolfgang Mozart par l'entremise du Comte de Haslang, envoyé de S. M. Britannique près la cour de Bavière. Ce point décidé à l'honneur du père et du fils, Barrington publia le rapport dont je viens de donner l'extrait et qu'il termine par un parallèle entre Händel et Mozart. Le premier jouait du clavecin à sept ans et composait à neuf, d'où l'auteur conclut que les talens encore plus précoces du second pourraient bien l'égaler à ce grand modèle, supposé qu'il vécût aussi longtemps que Händel, (mort dans sa soixante huitième année.) La prédiction devait sembler hardie, surtout en Angleterre. De combien n'est-elle pas restée au dessous de l'événement.

Si notre héros passa à Londres pour une espèce de *nain merveilleux*, nous le verrons, quelques années plus tard, soupçonné en Italie de n'être qu'un sorcier, chose qui parait avoir été assez commune dans ce pays jusques vers la fin du dixhuitième siècle. Quel bonheur pour nous que Mozart ne soit jamais allé en

Espagne, où l'on brûlait encore les sorciers l'an de grâce 1780, si j'ai bonne mémoire.

Parmi les ouvrages que Mozart composa en Angleterre, nous remarquons une sonate à quatre mains. Je ne prétends pas garantir que ce fut la première de ce genre qu'on eût écrite, comme L. Mozart l'assure dans une de ses lettres.

De Londres, la famille se rendit à La Haye, où Wolfgang et sa sœur tombèrent dangereusement malades et ne furent rétablis qu'au bout de quatre mois. La Princesse de Nassau-Weilbourg, sur l'invitation de laquelle L. Mozart s'était décidé à faire le voyage de Hollande, prodigua à ses enfans les marques du plus touchant intérêt pendant leur maladie. Wolfgang lui en témoigna sa reconnaissance par la dédicace de six sonates. Il y joignit quelques airs et composa également pour la fête de l'installation du Prince d'Orange, frère de sa protectricee, un *concerto grosso* où tous les instrumens de l'orchestre, traités en parties concertantes, exécutent des variations à tour de rôle. Ce genre de composition s'appellerait, de nos jours, une symphonie concertante. En outre, nos voyageurs firent une excursion à Amsterdam et y donnèrent deux concerts, quoique l'on fût en carême et que toute réjouissance publique fût interdite par les réglemens. L'exception était motivée sur ce considérant tout à fait salomonien: «que les facultés miraculeuses des deux enfans ne pouvaient, en «se produisant, tourner qu'à la gloire de Dieu.»

Au printemps de l'année 1766, nos virtuoses revinrent à Paris. Ecoutons encore une fois leur ami Grimm pour juger de leurs progrès: (*) «Nous venons de revoir les

(*) La lettre suivante, dont M. de Nissen n'a pas indiqué l'adresse, est écrite en français.

«deux aimables enfans de M. Mozart, maître de cha-«pelle du prince-archevêque de Salzbourg, qui ont eu «un si grand succès pendant leur séjour à Paris en «1764. Leur père, après avoir passé dix-huit mois en «Angleterre et six en Hollande, vient de les reconduire «ici pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ils «ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages «et causé de l'étonnement aux connaisseurs. Mlle. Mo-«zart, âgée maintenant de quinze ans, d'ailleurs fort «embellie, a la plus belle et la plus brillante exécu-«tion sur le clavecin; il n'y a que son frère qui puisse «lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a ac-«tuellement neuf ans; il n'a presque pas grandi; mais «il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il «était déjà compositeur et auteur de sonates il y a «deux ans; il en a fait graver six depuis ce temps-là «à Londres pour la Reine de la Grande-Bretange; il «en a publié six autres en Hollande pour Mad. la Prin-«cesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des sym-«phonies à grand orchestre qui ont été exécutées et gé-«néralement applaudies; il a même écrit plusieurs airs «italiens et je ne désespère pas qu'avant qu'il ait atteint «l'âge de douze ans, il n'ait déjà fait jouer un opéra «sur quelque théâtre d'Italie. Ayant entendu Manzoli à «Londres, pendant tout un hiver, il en a si bien pro-«fité que quoiqu'il ait la voix excessivement faible il «chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il «y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde «science de l'harmonie et de ses passages les plus «cachés qu'il possède au suprême degré et qui a fait «dire au Prince héréditaire de Brunswik, juge très «compétent en cette matière, comme en beaucoup d'au-«tres, que des maîtres de chapelle consommés dans leur

« art, mouraient sans avoir appris ce que cet enfant « fait à neuf ans. Nous lui avons vu soutenir des assauts « pendant une heure et demie de suite avec des musi- « ciens qui suaient à grosses gouttes et avaient toutes « les peines du monde à se tirer d'affaire avec un en- « fant qui quittait le combat sans être fatigué. Je l'ai « vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes « qui se croyaient fort habiles. A Londres, Bach le pre- « nait entre ses genoux et ils jouaient ainsi de tête alter- « nativement sur le même clavecin deux heures de suite, « en présence du Roi et de la Reine. Ici, il a subi la « même épreuve avec M. Raupach, habile musicien qui « a été longtemps à Pétersbourg et qui improvise avec « une grande supériorité. On pourrait s'entretenir long- « temps de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une « des plus aimables créatures qu'on puisse voir, mettant « à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de « l'âme avec la grâce et la gentillesse de son âge. Il « rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'un « fruit aussi précoce ne tombe avant la maturité. Si ces « enfans vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt « les souverains se disputeront à qui les aura. Le père « est non seulement un habile musicien, mais un homme « de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un « homme de sa profession réunir à son talent, tant de « mérite. »

En traversant la Suisse pour retourner chez eux, nos voyageurs y firent la connaissance de Salomon Gessner qui leur donna un exemplaire de ses œuvres avec une suscription autographe sur le titre, dans laquelle Wolfgang Mozart était nommé par anticipation « l'honneur de l'Allemagne et l'admiration du monde. »

Enfin, après une absence de plus de trois années, la famille Mozart revit ses pénates.

CHAPITRE IV.

1766–1768.

Tout Salzbourg alla voir les Salzbourgeois, partis obscurs et revenus célèbres. En pareil cas, les gens se montrent toujours, comme on sait, meilleurs parens, amis plus chauds et plus démonstratifs, voisins plus assidus à venir s'informer de l'état de votre santé, ce qui n'empêche pas qu'on ne vous en aime un peu moins qu'auparavant. La famille reçut, entr'autres visites, celle d'une grande notabilité de l'endroit, seigneur allemand comme il s'en voyait beaucoup jadis, raide, formaliste, ennuyeux par ton, ignorant par principes, méprisant la roture et toujours en adoration devant ses quartiers de noblesse. Pour concevoir l'embarras étrange dans lequel allait tomber ce personnage, il faut se rappeler que les relations de gentilhomme à bourgeois étaient, il y a quatre-vingts ans, bien différentes en Allemagne de ce qu'elles y sont aujourd'hui. Comment leur parlerai-je, se demanda le seigneur qui dérogeait jusqu'à faire visite à un musicien, parce qu'un homme comme lui doit être au courant des conversations du jour et que tout le monde alors parlait des Mozart. Leur dire *vous,* serait trop assurément; d'un autre côté, certain tact des convenances l'avertit qu'avec des artistes dont les gazettes avaient annoncé l'admission au cercle intime du Roi d'Angleterre et de tant d'autres Princes et Princesses,

on ne pourrait pas employer la seconde personne du singulier ni la tournure, plus impolie encore, qui d'après un idiotisme de la langue allemande, résulte de l'emploi de la troisième personne du singulier ou du pluriel, lorsqu'on parle aux gens. Voilà donc cette tête vide et gonflée cherchant une manière de compromis entre la morgue aristocratique et les exigences du savoir-vivre. Nécessité est mère de l'invention, dit le proverbe. Notre homme arrivé, commence ainsi: « Hé bien, *nous* « *avons* donc voyagé; *nous nous sommes fait* beau- « coup d'honneur » (traduction littérale), sur quoi Wolfgang l'interrompant: « Pardon Monsieur; mais je ne me « souviens pas de vous avoir jamais vu ou rencontré « ailleurs qu'à Salzbourg. » Cette anecdote, racontée par la sœur de notre héros, prouve que l'enfant de génie était au besoin un enfant de beaucoup d'esprit.

L'année 1767 mériterait de porter un chiffre d'or dans les fastes de la musique. Mozart la passa tranquillement chez lui à étudier la haute composition dans les œuvres de Sébastien et d'Emmanuel Bach, de Händel, et d'Eberlin. J'ai lu quelque part que ce dernier, qui alors était maître de chapelle à Salzbourg et par conséquent un camarade de L. Mozart, donna même des leçons de contrepoint à notre héros. C'était, en effet, un contrapontiste et un organiste célèbre. Wolfgang étudia avec une égale attention les grands maîtres italiens. On ne nomme pas ces Italiens; mais si une comparaison attentive du style de Mozart avec les productions des diverses époques de l'école italienne pouvait suppléer à cette négligence des biographes, je croirais volontiers que les maîtres italiens, auxquels notre héros fut le plus redevable, sont ceux qui marquent le passage du XVIIème au XVIIIème siècle et nommément Stradella, Carissimi,

mais surtout A. Scarlatti, Léo et Durante. Quoiqu'il en soit, le fait de cette double étude conduite simultanément, approfondie avec un égal soin et dégagée de toute prévention nationale, me parait de la plus haute importance. Il nous donne pour ainsi dire la clef des ouvrages de Mozart. Nous y reviendrons en son lieu.

Dans l'automne de la même année, nos virtuoses reprirent leur existence ambulante. Ils allèrent à Vienne d'où les chassa presqu'aussitôt la petite vérole qui y causait beaucoup de ravages. Les enfans n'échappèrent pas à la maladie. Elle les atteignit à Olmutz et les y retint deux mois. Le danger passé, ils retournèrent dans la capitale de l'Autriche. La réception la plus flatteuse et la plus distinguée les attendait à la cour de Joseph II. Des protecteurs illustres, tels que le comte de Kaunitz, le Duc de Bragance, la demoiselle de Guttemberg, favorite de l'Impératrice-mère et Métastase enfin, parurent vivement s'intéresser à eux. Que de chances de réussite! et pourtant, cette fois, le séjour de Vienne ne fut pour la famille qu'un enchainement de déplaisirs, de tracasseries et de mécomptes. Voyons par quelles raisons.

Mozart commençait à sortir de l'enfance, âge si propre à inspirer des dispositions bienveillantes, qu'il désarme jusqu'à l'envie. De quelques talens extraordinaires qu'un enfant soit doué, toujours on est porté à le considérer comme *chose* plutôt que comme *personne*. Ce n'est encore qu'un objet rare et merveilleux et non un de nos semblables, supérieur à nous. Puis, avec un enfant, l'envieux a la consolation de pouvoir se dire: *ces petits prodiges deviennent toujours des hommes fort ordinaires ou bien ils ne vivent pas.* Le cas devient plus sérieux lorsque le prodige, déjà adolescent,

augmente, au lieu de décroître et trahit ainsi l'espoir secret des rivaux qui ne pardonnaient qu'à l'âge Or, voici qu'un musicien de douze ans tombe dans une ville peuplée, jusqu'aux toits, de clavecinistes et de compositeurs. Ce jeune homme, si toutefois on peut lui donner ce nom, a trois pieds et demi de haut et il marche le premier virtuose et le plus fort improvisateur de son temps. Des indices, malheureusement trop certains, annoncent même qu'il ne tardera pas à devenir quelque chose de plus que cela. Aussitôt grande alarme au camp des croque-notes! trève générale de haines et de jalousies domestiques. Tous se liguent contre l'ennemi du dehors, contre l'ennemi commun qui menace d'amoindrir d'une bonne fraction leur pain déjà si morcelé. Je ne saurais dire si leur plan d'alliance offensive et défensive eut le mérite de l'invention et s'il n'a pas été imité depuis; mais le fait n'en est pas moins curieux à raconter. Ne pouvant nier l'évidence, nos chevaliers du cachet se donnèrent le mot et arrêtèrent comme point capital d'éviter toute rencontre avec les Mozart. Les autres combinaisons découlaient tout naturellement de celle-ci. Etait-on invité à dire son opinion sur le jeune homme, on témoignait d'abord avec assez d'indifférence le regret de ne l'avoir pas entendu; puis on souriait d'un air fin; on attaquait la vanité des gens du monde, en paraissant persuadé qu'ils n'étaient ni assez ignorans ni assez crédules pour ajouter foi à tous ces contes. Les gens du monde, honteux de leur erreur, croyaient à leur tour donner le change aux artistes, par l'assurance que les premiers ils en avaient ri; mais ils désiraient savoir ce qu'il y avait là-dessous. Alors on leur confiait, sous la promesse du secret le plus inviolable, que le père était un charlatan très habile et le fils une petite créature

admirablement dressée pour faire de l'argent et des dupes. De cette manière, les conjurés arrivaient à leurs fins, sans risquer de passer pour calomniateurs, puisqu'à tout évènement, ils pouvaient invoquer la vérité comme excuse de leurs mensonges et dire qu'ils n'avaient pas entendu. L. Mozart qui démêlait parfaitement cette tactique, la déjoua au moyen d'un stratagème. Il apprend qu'un des conjurés les plus notables doit venir exécuter quelque part, devant un cercle nombreux d'amateurs, un concerto manuscrit de sa composition, annoncé et préconisé d'avance comme le *nec plus ultra* de la difficulté. Que fait notre Ulysse salzbourgeois; il va trouver de suite le dilettante chez qui l'on devait se réunir et lui propose les services de son fils pour la soirée qui se prépare, mais à condition qu'il n'en sera rien dit à personne. L'autre, ne voyant dans cette offre qu'un surcroît de plaisirs pour sa societé, accepte avec joie. Au jour fixé, le héros présumé de la fête arrive en grand costume et avec la contenance de *maestro Bucefalo* (*) marchant à la répétition de son opéra. La catastrophe finale devait encore compléter la ressemblance des deux personnages. Déjà le manuscrit est étalé sur le pupitre; déjà les amateurs, groupés autour du clavecin, admirent des yeux ce qui bientôt va émerveiller leurs oreilles. Le professeur s'assied, tousse et se mouche. En ce moment la porte s'ouvre..... sans doute quelque dilettante retardataire. O surprise! ô trahison! c'est le terrible Salzbourgeois, c'est lui-même, l'ombre de Banco au festin de Macbeth. Pour le coup, nul moyen de lui échapper. Le maitre de la maison, qui ne se doute de rien, témoigne tout le plaisir qu'il a de procurer à deux vir-

(*) Dans les Cantatrices villageoises.

tuoses aussi distingués l'occasion de faire connaissance. On s'adresse les choses les plus flatteuses, comme d'usage. Pendant que le professeur viennois et Mozart père se donnent ainsi le baiser de Judas, Wolfgang, qui de sa vie ne sut tourner un compliment, va droit au fait, c'est-à-dire au clavecin. Le concerto fut exécuté tout d'une haleine, mais comme on exécute une pièce étudiée pour le public et apprise de mémoire! Nous devons être justes envers l'auteur du concerto. Sa conscience, réveillée par l'excès de l'admiration, étouffa entièrement son mauvais vouloir; les paroles suivantes lui échappèrent: «en honnète homme, je ne puis dire autre «chose sinon que cet enfant est le plus grand homme «qu'il y ait aujourd'hui dans le monde. Il m'était impos«sible de le croire»

Mais il ne suffisait pas d'avoir si noblement terrassé un adversaire isolé; il fallait vaincre une ligue formidable, en mettant tout le public de Vienne à même de prononcer entre Mozart et ses détracteurs. L'occasion s'en présentait, telle qu'on n'aurait pu la souhaiter plus favorable. L'Empereur Joseph avait exprimé au jeune maestro le désir d'entendre un opéra bouffe de sa façon. Ce vœu était un ordre, auquel on fut trop heureux d'obéir. L'opéra, qui avait pour titre *La Finta simplice*, fut écrit en quelques semaines; il obtint les suffrages de Hasse et de Métastase; mais la compositon de l'opéra était ici la moindre des difficultés. A peine la cabale fut-elle instruite du danger dont elle était menacée, qu'elle mit tout en œuvre pour empêcher la représentation. Elle y réussit. Le théâtre italien était affermé à un certain Affligio, à la charge pour lui de payer les chanteurs qui autrefois étaient soldés par la couronne et avec la clause fort onéreuse d'entrées gratuites pour

toutes les personnes de la cour. Ayant ainsi à supporter tous les risques, l'entrepreneur s'était réservé, comme de raison, une entière liberté dans la formation de son répertoire; de lui seul dépendait l'acceptation ou le rejet des pièces nouvelles et la cour n'avait rien à lui prescrire à cet égard. Pourtant ses affaires allaient mal. On s'empara de ce pauvre homme, déjà tout accablé sous la prévision d'une banqueroute prochaine, et on lui fit accroire que donner *La Finta simplice* serait pour lui le coup de grâce; que le public serait hautement scandalisé, en voyant un bambin de douze ans tenir le piano et diriger un opéra, le lendemain d'une représentation conduite par Gluck; que la ruine de *l'impressario* s'en suivrait infailliblement et autres choses pareilles. Affligio, épouvanté et convaincu, ne songea plus qu'à rompre ses engagemens avec notre héros, auquel cent ducats d'honoraires étaient assurés; mais il importait de se dégager sans un dédit formel, pour ne pas mécontenter la cour qui avait commandé l'opéra et désirait le voir. L'emploi des machines, destinées à battre en brèche le premier essai dramatique de Mozart, fut habilement gradué. D'abord, ce fut le *poeta* qui n'en finissait jamais avec les changemens jugés nécessaires dans le libretto; les chanteurs vinrent ensuite déclarer inchantables les airs dont ils avaient reconnu la parfaite convenance avec leurs moyens, aux répétitions qui s'étaient faites chez le maestro. Après cela, l'orchestre eut son tour. Des vétérans, blanchis sous la colophane, devaient-ils abaisser leurs archets devant un directeur imberbe, quel affront! Pendant que *l'impressario* conspirait ainsi contre lui-même, dans l'intérieur de son ménage, les individus dont il était l'instrument et la victime, ne demeuraient pas non plus oisifs au dehors. Ils s'efforçaient

de décréditer d'avance le nouvel opéra et le garantissaient détestable, foi de connaisseurs. Mais ce fut là, comme on dit, un coup d'épée dans l'eau. Mozart avait déjà fait entendre sa musique au clavecin dans quelques unes des premières maisons de Vienne; et, partout on s'accordait à la louer. Changeant alors leur système d'attaque, les champions externes allèrent colporter la nouvelle que cette musique était l'ouvrage du père, puisque le fils, disaient-ils, ne savait pas un mot d'italien et n'en était encore qu'à l'a b c de la composition. L. Mozart, aussi prompt à la réfutation que ses adversaires à la calomnie, leur pardonna de bon cœur un mensonge qui devenait pour son fils l'occasion d'un nouveau triomphe. De nombreux témoins sont réunis; on prend un volume des œuvres de Métastase; on l'ouvre au hazard et le premier air qui se présente est livré au jeune maestro. Wolfgang n'hésite point; il se met à écrire comme sous la dictée et au bout d'une heure environ, le chanteur et les symphonistes, depuis les violons jusqu'aux timbaliers, auraient pu exécuter l'air; leur besogne à tous était faite et parfaite. L'expérience fut répétée chez le comte de Kaunitz, chez le Duc de Bragance, chez Hasse, chez le maitre de chapelle Bono et chez Métastase lui-même, et toujours avec un égal succès et la même incroyable vitesse. A ces démentis accablans, la cabale se tut, mais elle continua d'agir. Des mois s'écoulaient et les vains prétextes succédaient aux fallacieuses promesses, sans que l'on songeât à monter *La finta simplice*. Abreuvé de dégoûts, las de tant de démarches inutiles et obligé de vivre de ses épargnes, au lieu de les grossir à Vienne, comme il l'avait espéré, L. Mozart perdait sa patience avec son argent. A la fin, il se transporta chez le soi-disant comte Affligio,

lui rappela en termes énergiques le marché qu'il avait fait avec son fils et menaça de porter plainte, dans le cas où l'on aurait eu l'intention de le tromper. L'Italien, un peu déconcerté par cette brusquerie allemande, chercha encore des échappatoires; mais voyant qu'elles n'étaient plus de saison et forcé lui-même de s'expliquer avec franchise: « hé bien, dit-il, si vous voulez absolument « *prostituer* votre fils, je me charge de faire siffler son « opéra. » Le père de notre héros, sachant trop bien qu'Affligio était homme à tenir parole cette fois-ci, n'eut garde de le mettre à l'épreuve. *La finta simplice* ne fut point représentée.

J'avoue qu'en lisant, dans les lettres de L. Mozart, ces détails que j'ai considérablement abrégés, il m'a été difficile de me défendre du soupçon que les torts de l'entrepreneur Affligio n'étaient peut-être pas aussi graves qu'on le disait et que le premier essai dramatique de notre héros était trop faible encore pour supporter la mise en scène. Mais ce doute tombe entièrement devant l'examen des faits. Tous les antécédens de Mozart, dont il est si aisé de tirer la conclusion qu'il s'élevait déjà bien au dessus des compositeurs médiocres de ce temps; l'opinion des dilettanti qui donnaient le ton à Vienne et qui, ayant entendu l'opéra au clavecin, en garantissaient la réussite par d'unanimes éloges; l'approbation enthousiaste des chanteurs eux-mêmes, avant qu'il leur fut défendu d'être sincères; enfin et plus que tout le témoignage désintéressé de deux grands connaisseurs prouvent que la représentation de *La finta simplice* eût porté *alle stelle* la gloire de son auteur. Hasse et Métastase avouaient leur admiration pour l'ouvrage et disaient avoir vu réussir en Italie trente opéras qui, sous aucun rapport, n'auraient pu être comparés à

celui de Mozart. — Sans doute qu'aujourd'hui *La finta simplice* plairait peu ou point; mais par cette raison même, elle avait chance de beaucoup plaire l'année 68. Le génie de notre héros n'était alors et ne fut longtemps après que de la mémoire; le maestro de douze ans ne s'était pas suffisamment élevé pour craindre une chûte, faute de pouvoir être compris; son style n'était pas encore le style mozarien; il suivait les erremens des compositeurs favoris de l'époque, comme un jeune homme de son âge commencerait aujourd'hui par imiter Rossini ou Beethoven, quelque talent original qu'il dût déployer par la suite. Ceux qui ont vu des partitions d'opéras italiens, antérieurs à *Idomeneo*, sauront qu'entre avant et après Mozart, il y a un abyme où le goût dramatico-lyrique d'autrefois est allé se perdre sans retour. Les opéras italiens du dixhuitième siècle qui conservent une place dans les souvenirs et l'affection des dilettanti, ont tous été composés pendant les dernières années de Mozart ou après sa mort. (*)

En fermant le théâtre à notre héros, ses envieux n'atteignirent pourtant qu'à demi le but de la coalition qui était surtout d'empêcher un triomphe public; Mozart prit sa revanche. Une nouvelle église venait d'être construite dans l'enceinte de la maison des orphelins. Le directeur de l'établissement chargea Mozart de composer pour la consécration de cette église une messe solennelle, un offertoire et un concerto de trompette, ouvrages dont le jeune maestro devait conduire l'exécution en personne. Toute la cour assista à ce service; l'affluence fut prodigieuse et l'Empereur Joseph eut enfin le plaisir qu'il

(*) Les *Cantatrice villane* ou le *Matrimonio segreto* par exemple.

s'était promis en commandant l'opéra, celui de voir le petit bonhomme à la tête d'un grand orchestre. Un beau présent de l'Impératrice témoigna au maestro la satisfaction de ses augustes auditeurs.

Le fameux Mesmer, alors établi à Vienne, comptait parmi les amis les plus zélés des Mozart. Un prodige contesté, quoique bien réel, devait émouvoir de sympathie le père ou le rénovateur du magnétisme. Mesmer aimait la musique, en mélomane d'abord, et peut-être aussi en médecin, parce qu'il y trouvait un auxiliaire souvent utile à ses cures magnétiques. Il voulut voir représenter un opéra de son jeune ami, en dépit d'Affligio et de la cabale. Pour répondre à ce vœu du docteur, on choisit une comédie à ariettes, traduite du français, que Wolfgang mit en musique et qui fut jouée dans la maison de Mesmer avec le succès qui accompagne toujours les spectacles de société. La pièce se nommait *Bastien et Bastienne.* M. de Nissen est le seul, je crois, qui fasse mention de cet opuscule que je ne trouve point dans le catalogue général des œuvres de Mozart et dont ne parlent pas, non plus, les lettres de son père. Un homme aussi consciencieux que le biographe danois n'aura rien inventé sans aucun doute; mais d'après la loi qu'il s'est imposée de parler le moins possible, quand les autres ne parlent pas pour lui, M. de Nissen rapporte le fait en deux lignes, sans indiquer la source où il l'aurait puisé, laissant, d'après un autre usage non moins invariable, les réflexions et les commentaires à la charge du lecteur.— Gerber, dans son nouveau dictionnaire des musiciens, cite l'opéra *Bastien et Bastienne* parmi les œuvres de Léopold et non parmi celles de Wolfgang Mozart. Lequel a raison de Mr de Nissen ou du dictionnaire, c'est ce que je ne prends pas sur moi de décider.

La famille demeura ainsi à Vienne quatorze mois que le père de notre héros dut regarder comme doublement perdus, puisqu'il avait entamé ses épargnes et que son fils en était pour les frais de sa partition.

CHAPITRE V.

1769–1771.

Mozart avait vu Munich, Vienne, Paris, Londres, la Hollande et la Suisse; mais il n'avait pas vu l'Italie. Donc, il n'avait rien vu. Le voyage d'Italie était alors pour les musiciens de nécessité rigoureuse; aujourd'hui il n'est plus que de convenance et de simple curiosité. La vieille terre saturnienne qui achevait, au dernier siècle, le long exercice de tous les genres de domination, régnait encore sur le monde par les arts, surtout par la musique. Là, cette fille du ciel était née sur les autels du christianisme et s'était développée, sous son influence régénératrice, dans la double forme de mélodie et d'harmonie; forme demeurée aussi inconnue à l'antiquité profane, qu'elle l'est encore jusqu'ici à tous les peuples non chrétiens. Devancés par les Belges, les Italiens avaient repris leurs avantages vers le milieu du XVIème siècle sous Palestrina, de qui l'on peut dater l'ère de la vraie musique, celle qui a pour juges le cœur et l'oreille, substitués aux théories grecques et à des combinaisons souvent ingénieuses et profondes, mais qui ne s'adressaient qu'à la réflexion et aux yeux. Bientôt la nais-

sance de l'opéra, également trouvé et perfectionné en Italie, raffermit encore le sceptre musical aux mains de ce peuple et porta leur domination jusques dans des contrées où la civilisation des bémols et des dièses n'avait pas encore pénétré. La France et l'Angleterre seules prétendaient leur opposer un théâtre lyrique national; mais quel théâtre bon Dieu! Ici, vous entendiez l'éternel Lully et l'éternel Rameau, des psalmodies lamentables, de gothiques fredons, exécutés par des voix criardes qui ne criaient jamais assez, au gré d'auditeurs dont les oreilles étaient de corne. (*) Là bas, c'étaient tout simplement des airs montagnards. Le reste de l'Europe ne connaissait d'autre opéra que l'opéra italien. Une multitude de compositeurs dramatiques distingués se succédaient en Italie, de génération en génération, presqu'aussi régulièrement que le commun des hommes. Leurs triomphes continus, fêtes joyeuses et populaires, laissaient dans l'ombre ce qui déjà s'élevait à côté et au dessus d'eux. D'une extrémité à l'autre, la péninsule italique résonnait, comme une vaste salle de concert, des plus mélodieux accens; on y respirait la musique avec tous les parfums de l'air méridional. Des conservatoires nombreux, dépôts de la science et pépinières de talens en tout genre, couvraient sa surface sonore et approvisionnaient le monde entier de *maestri* et de chanteurs. Là encore, les doctrines vocales de l'Eglise romaine passaient traditionnellement, sous les voûtes de St. Pierre, aux générations de chantres, élevés pour la chapelle du Pape, et se maintenaient avec une pureté et une sublimité d'exécution, dont jamais rien n'approcha. Sous ces même voûtes, gisaient les trésors des maitres anciens,

(*) Expression d'un Italien.

manuscrits incommunicables que les foudres de l'église interdirent longtemps aux regards profanes et qu'on n'exécutait qu'une fois dans l'année, aux jours solennels de la passion. (*)

J'ai dit que les triomphes des compositeurs de théâtre italiens laissaient dans l'ombre ce qui déjà s'élevait à côté et au dessus d'eux. Déjà, en effet, les barbares qui arrachèrent à l'Italie le sceptre du monde, s'apprêtaient à lui disputer le sceptre de la musique. Déjà, ils avaient paru. C'étaient Händel, Bach, Gluck et Haydn; mais le temps n'avait pas encore prononcé entre ces hommes d'un avenir si long et les immortels d'un jour que l'Europe leur préférait alors généralement. La gloire de Händel était circonscrite de tous côtés par l'Océan. Sébastien Bach, le moins populaire de tous les maîtres qui aient écrit dans les genres qu'il cultiva, genres en eux-mêmes les plus inaccessibles et les plus indifférens à la masse du public, n'avait même en Allemagne qu'un très petit nombre d'adeptes pour admirateurs. C'est à peine si l'Europe le connaissait de nom. Gluck fut une célébrité beaucoup plus éclatante parmi ses contemporains; mais cette célébrité l'attendait en France, où il n'avait pas encore transplanté et naturalisé la vraie tragédie musicale dont il est le créateur et dont il fit jouer le premier modèle à Vienne, l'année 1768. Hé bien, telles étaient les lumières critiques du siècle qu'en France même, où Gluck comptait tant de partisans et de partisans si fanatiques, on regarda la lutte corps à corps de Gluck avec Piccini, sans pouvoir décider à qui demeurait la victoire. On chantait le *Te deum* dans les deux camps et encore, devons-nous dire, que les

(*) Ils sont publiés aujourd'hui.

habiles étaient pour Piccini! Je crois d'ailleurs qu'une autre raison bien naturelle contribua d'abord le plus puissamment à amortir le coup que, tôt ou tard, les ouvrages de Gluck devaient porter à la vieille école italienne. Toujours les dilettanti s'intéressent à la musique beaucoup plus qu'au drame et partout les dilettanti sont infiniment meilleurs juges de l'exécution que de la composition d'un opéra. Or, des chanteurs allemands ou français qu'employa Gluck, aux virtuoses italiens dont les talens faisaient valoir la musique souvent médiocre de leurs maestri, la distance était énorme. Alors les Italiens seuls savaient chanter. Il ne faut donc pas s'étonner si longtemps et bien longtemps après Gluck, les amateurs répétaient encore dans toute l'Europe que hors la musique italienne, il n'y avait point de salut.

Quant à Joseph Haydn, qui fut tout ensemble et le précurseur et le continuatenr le plus illustre de notre héros, il pouvait sans contredit passer pour le premier compositeur instrumentiste du monde, dès avant l'année 69, à la quelle notre narration est arrivée. Mais cela ne voudrait pas beaucoup dire, alors que la grande musique instrumentale naissait à peine. N'oublions pas les deux époques si nettement différenciées dans les innombrables productions de Haydn. Ici, nous n'avons encore que le Haydn anté-mozarien, l'auteur des premiers quatuors et des premières symphonies qu'on ne joue plus; et, ces essais, quoique fort admirés et admirables pour le temps, n'autorisaient personne néanmoins à supposer qu'un jour la symphonie prendrait rang à côté de l'opéra.

De ce Haydn, à l'auteur de la *Création*, il y avait un peu loin, comme on voit. La route conduisant de l'un à l'autre, avait à traverser la période classique de Mozart.

Observons en dernier lieu que les compositeurs éminens dont il a été question et quelques autres fort habiles et jusqu'aujourd'hui fort estimés, qui vivaient épars en Allemagne, n'avaient qu'une influence isolée, qui tenait uniquement à leur génie et, influence d'autant plus lente à se développer, qu'elle devait produire un changement de vues plus complet et des réformes plus décisives dans l'art de la composition En Italie, au contraire, la gent musicale constituait une phalange qui, vu le nombre, pouvait bien s'appeler légion, une masse compacte, homogène, unie de principes, envahissante et intolérante, envoyant ses apôtres et ses missionnaires aux deux bouts du monde et prêchant ses doctrines avec une autorité et une force de conviction irrésistibles, parce qu'elle avait le monopole exclusif du chant.

D'après ce coup d'œil rapide, que nous avons jeté sur la situation du monde musical vers l'an 1769, nos lecteurs verront bien pourquoi les musiciens affluaient encore en Italie de tous les points de l'Europe Tous étaient sûrs d'y être accueillis comme chez leur mère commune. C'est l'Italie qui achevait leur éducation et signait leur brevet d'expertise. On la vit même préférer des étrangers à ses enfans les plus célèbres, s'enorgueillir de leurs triomphes et les adopter avec amour ; bien entendu, lorsqu'ils venaient pour apprendre et non pour enseigner, et lorsqu'ils avaient assez profité de ses leçons pour écrire du style italien le plus pur. Händel et Gluck avaient fait également leurs premières armes en Italie et, comme tous les autres, ils avaient offert à leur institutrice le tribut de l'imitation, pour elle le plus flatteur des hommages et celui aussi qu'elle exigeait le plus rigoureusement. Malheur au musicien qui eût cherché à faire prévaloir des doctrines barbares, c'est-à-

dire étrangères. Il serait mort sous les anathèmes et les sifflets, comme le pauvre Jomelli. En revanche, que de douceurs, de tendresses, de lauriers et d'ovations attendaient les élèves dociles et fermes dans leur orthodoxie musicale! Quels surnoms charmans et glorieux récompensaient les étrangers qui avaient eu l'honneur d'obtenir des lettres de naturalisation. *Hasse il caro Sassone*, *Amadeo Mozart il cavaliere filarmonico!* cela n'équivalait-il pas au cordon bleu, pour les musiciens!

Dans la suite, notre héros fit amèrement repentir sa mère adoptive des bontés qu'elle avait eues pour son enfance; mais alors il s'agissait de les mériter. Depuis longtemps, L. Mozart méditait le voyage qui devait achever l'éducation et mettre le dernier sceau à la renommée de son fils. On retourna à Salzbourg; on y étudia de plus belle le contrepoint et la langue italienne; et, lorsqu'après une année de retraite, on se vit enfin en état de paraître, avec toute confiance, devant la cour suprême de Bologne, présidée par le père Martini, le départ fut résolu. La mère et la sœur de Mozart gardèrent le logis cette fois, circonstance heureuse pour le biographe, puisqu'elle motivait des communications épistolaires plus complètes et plus intimes que celles qui les avaient précédées. Avant de partir, Wolfgang fut nommé directeur d'orchestre (*Concertmeister*) de la chapelle archiépiscopale, ce qui prouve qu'il ne jouait déjà pas mal du violon. Lui-même nous dira plus tard quels appointemens étaient attachés à cette place.

Il serait inutile de donner l'itinéraire exact de ce premier voyage d'Italie, qui dura dixhuit mois. La continuité des mêmes succès, des mêmes témoignages d'admiration, imprimerait à la narration une monotonie qu'il serait souvent difficile de tempérer par les détails acces-

soires. Les virtuoses voyageurs font à peu près les mêmes choses, partout où ils viennent. Des visites, des invitations, des soirées musicales, des concerts à donner, des billets à distribuer, des cadeaux à recevoir, des recettes bonnes ou mauvaises à encaisser, tels sont les pivots qui font tourner leur existence dans un cercle qui s'achève à une barrière, pour recommencer à la barrière prochaine. Il n'y a guères de variété que celle des lieux et des noms propres. Le voyage dont nous allons parler fait pourtant exception à cet égard; il est du plus grand intérêt; mais c'est que le voyageur était lui-même une exception unique. Raison de plus pour éliminer du récit tout détail sans couleur et pour ne choisir que les particularités intéressantes et les faits caractéristiques qui, n'ayant eu ni précédens ni exemples postérieurs connus, appartiennent uniquement à l'histoire de Mozart et non à celle de tous les virtuoses qui vont exploiter un pays nouveau.

L'enthousiasme des Italiens est prodigue en démonstrations, parce qu'il est sincère. Nulle part, notre héros ne trouva, plus que chez eux, un accueil empressé, une bienveillance générale, une justice prompte et éclatante, un cortège d'amis et de protecteurs qui, se formant spontanément dans toutes les villes où il séjourna, paraissaient n'y avoir d'autres affaires que les siennes.

Mozart n'eut pas plutôt touché le seuil de l'Italie, qu'on lui décerna l'hommage qui lui avait été si opiniâtrement refusé à Vienne. *L'impresa* du théâtre de Milan lui commanda un opéra pour le carnaval prochain. Comme le maestro avait encore sept à huit mois devant lui, il les employa à visiter les principales villes de la péninsule et se dirigea tout d'abord sur Bologne, résidence des plus savans contrapontistes italiens, à la tête

desquels se trouvait le fameux père Martini, l'oracle musical de ce temps. En passant par Parme, nos voyageurs y firent connaissance avec la signora *Agujari* ou *Ajugari*, dite *Bastardella*. Ils avaient entendu parler de ce phénomène vocal, sans trop y croire; mais la signora les ayant invités à dîner, leva leurs doutes avec beaucoup de complaisance. Elle leur chanta plusieurs airs, composés pour elle, et dont quelques passages ont été notés dans une lettre de Wolfgang à Nannerl. On ne me pardonnerait pas de dérober ce fragment à la curiosité de mes lecteurs et surtout de mes lectrices chantantes, supposé que j'aie des lectrices. Le voici donc, tel que Mozart nous l'a transmis.



Selon toute apparence, il n'y eut jamais dans le monde une voix comme celle-là, ni au grave, ni à l'aigu. A l'aigu, elle dépassait, comme vous le voyez, d'une octave entière le diapason normal du soprano. Les cordes de cette octave suraigue, dit L. Mozart, rendaient un son plus

faible que les autres, mais elles étaient douces et flûtées comme les tuyaux d'orgue d'un pied de mesure. Ce que Burney rapporte de cette cantatrice, n'est pas moins remarquable. « Lucrezia Agujari, dit-il, était une cantatrice « vraiment merveilleuse. La partie inférieure de sa « voix était d'un timbre plein, rond et d'une excellente « qualité et l'étendue de son organe dépassait tout ce « que nous avons entendu jusqu'ici, quand elle quittait « ses registres naturels, ce qu'on pouvait souhaiter qu'elle « n'eût jamais fait. Elle avait deux octaves de belles cor« des naturelles depuis le *la* sur la cinquième ligne (clef « de basse) jusqu'au *la* aigu du soprano. *De plus elle « avait eu dans sa première jeunesse une troisième « octave et au delà dans la région grave du con« tralto* (*). Sacchini m'a assuré qu'il l'avait entendu « monter au *si* bémol suraigu. » (Les passages précités vont jusqu'à l'*ut* suraigu). « Son trille était égal et par« fait; son intonation irréprochable ; son exécution mar« quée et rapide et son style de chant, dans les registres « naturels de sa voix, était grandiose et majestueux. Quoi« que le tendre et le pathétique ne fussent pas précisé« ment ce que sa figure et ses manières semblaient pro« mettre, elle avait parfois des accens qui allaient au « cœur ; et elle eût été aussi sûre de plaire à son audi« toire qu'elle en était généralement admirée, si elle avait « mis moins de violence dans l'exécution de ses passages « et si elle avait tempéré l'expression de son regard par « un peu de timidité et de douceur féminines. » *General History of Music.* Vol. IV. pag. 504.

Ainsi donc, en additionnant les diverses époques de sa carrière de chanteuse, la signora Agujari-Bastardella

(*) Ce contralto serait donc allé plus bas que le ténor!!!

pouvait se vanter d'avoir parcouru l'étendue fabuleuse de 4 octaves, je dis quatre octaves plus une tierce! C'est difficile à croire; mais il serait également difficile de rejeter le témoignage des deux Mozart et de Burney.

Il y a une vingtaine d'années, nous entendîmes à Pétersbourg une chanteuse qui, sans réunir à beaucoup près toutes les qualités phénoménales et perfections acquises de la signora Agujari, en approchait du moins par l'étendue extraordinaire de sa voix dans le haut. C'était Mad. Becker, alors attachée au théâtre de Hambourg. Quelques uns de mes lecteurs auront gardé le souvenir de la sensation qu'elle produisit, quand, au milieu d'une tenue et l'orchestre faisant silence, elle prit de volée le *fa* suraigu, le soutint longtemps avec l'éclat perçant d'un son harmonique et monta par degrés diatoniques jusqu'au *si* bémol suraigu, clair, net et ferme! Par un mouvement spontané, tous les yeux, tous les lorgnons et binocles se tournèrent vers l'orchestre, pour y chercher le soliste dont on ne devinait pas l'instrument. (Le concert avait lieu dans la salle du théâtre). J'y fus trompé comme les autres. En outre, Mad. Becker avait des éclats ou plutôt des détonations de voix d'une puissance bien supérieure au fameux *Oura* de Mad. Catalani; et elle l'emportait également sur cette dernière par l'audace et le nombre des tours de force. Si l'âme, le goût et la bonne méthode s'étaient par hazard rencontrés avec ce prodigieux mécanisme, nul doute que Mad. Becker n'eût occupé, parmi les chanteuses de notre siècle, un rang proportionné à l'élévation où elle arrivait sur l'échelle diatonique. Mais reprenons le fil de notre histoire.

L'aréopage qui attendait notre héros à Bologne était, comme celui d'Athènes, inaccessible aux séductions de l'éloquence. Ni les prestiges d'une virtuosité accomplie,

ni le talent d'improvisateur, ni la rapidité merveilleuse du coup d'œil pour déchiffrer les partitions, ne pouvaient suffire devant ces magistrats austères, dont la juridiction commençait là où s'arrête nécessairement celle du public. Mozart n'eut pas à se plaindre d'avoir été traité en écolier par ses examinateurs. Tout au contraire, on sembla lui dire: vous vous annoncez pour un prodige et nous savons qu'en effet vous jouez fort bien du clavecin, que vous n'improvisez pas mal et que vous lisez assez couramment la musique. On dit même que vous allez écrire un opéra pour le théâtre de Milan. C'est beaucoup pour votre âge; mais tout cela regarde le public avec lequel nous n'avons rien à démêler. Or, puisque vous vous présentez devant nous, ne trouvez pas mauvais que nous vous demandions à justifier de votre qualité de prodige par des preuves qui soient de notre compétence. Tenez, voici une petite question, sous forme d'un thème de fugue, que vous propose notre très-illustre et très-honoré président. Que répondez-vous à cela? La réponse ne se fit pas attendre. Mozart la donna *in rigore modi* et improvisa sur le champ tous les développemens de la fugue, selon les plus strictes observances du genre. Il n'en fallait pas davantage, et c'était bien assez, pour lui concilier à jamais toute la tendresse du père Martini. Le front du vieillard, que les méditations historiques et contrapontiques avaient sillonné encore plus que l'âge, rayonna de plaisir; il put chanter à son confrère de quatorze ans: *bene bene respondere; dignus es entrare in nostro docto corpore.* Quelques mois plus tard, le *signor cavaliere filarmonico* y entra en effet.

Il était écrit que Mozart viendrait saluer, tour à tour, les grandes célébrités de l'époque, avant d'élever sa renommée au dessus de toutes les autres. Une sorte d'at-

traction morale le mettait en contact avec ce qu'il y avait d'hommes remarquables et extraordinaires dans les pays où il voyageait. C'est ainsi qu'à Bologne, il reçut une invitation du *Cavaliere* Broschi, dit Farinelli, de ce musicien dont le caractère et la destinée furent aussi uniques que le talent ; qui désarmait les tyrans de théâtre et recevait leurs embrassemens sur la scène, au lieu du poignard qu'ils avaient à lui plonger dans le cœur, par ordre du *libretto ;* qui, chanteur-médecin, guérit la démence d'un véritable monarque ; qui, chanteur-premier-ministre, gouverna les Espagnes avec toute la sagesse que comportait l'administration du royaume catholique ; qui fit accorder des pensions à ses détracteurs et dota les filles qui l'accusaient de les avoir rendues mères, lui *soprano poveretto !* Et quand le vent de la cour eût changé pour Farinelli, il abdiqua les grandeurs avec autant de calme qu'il les avait possédées avec modération. Il retourna dans son pays natal, emportant une fortune immense et se choisit pour retraite une magnifique villa qu'il avait fait construire près de Bologne. Là, ses jours coulèrent jusqu'à leur terme fort avancé, partagés constamment entre la littérature, la musique et la bienfaisance. Ce fut lui qui engagea le père Martini à écrire l'histoire de la musique et qui lui en procura les moyens par le don d'une bibliothèque musicale, réunie à ses propres frais et la plus considérable qu'il y eût alors en Europe. Elle comptait 7000 ouvrages imprimés et 300 manuscrits.

N'a-t-elle pas quelque chose de particulièrement intéressant, cette rencontre de deux hommes tels que Farinelli et Mozart, les deux premiers hommes de leur espèce qui se touchèrent comme le crépuscule et l'aurore dans une belle nuit d'été ; l'un à peine adolescent, l'autre

déjà sur le déclin d'une carrière dont la littérature savante, la musique, le théâtre et la politique même réclament une part également honorable; environné de prospérités et d'hommages et jouissant de *l'otium cum dignitate*, qu'il avait mérité à tant de titres.

L'approche de la semaine sainte appelait nos voyageurs à Rome, où ils arrivèrent le 11 Avril 1770. On sait quelle importance le St. Siège attachait à la possession exclusive des ouvrages que l'on exécute tous les ans, aux jours de la passion, et qui ont été publiés de notre temps sous le titre de: *Musica sacra quæ cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romæ in sacello pontificio.* Longtemps il fut défendu aux chanteurs et sous peine d'excommunication, à ce que l'on croit, de copier ces ouvrages, d'en emporter les parties chez eux et de les montrer aux personnes du dehors. Nonobstant cette défense, notre héros se procura une copie de la plus célèbre de ces compositions: le *Miserere* d'Allegri. Par quel moyen? Oh! le moyen était à la disposition de tout le monde. Il l'écrivit de mémoire, après l'avoir entendu une seule fois le mercredi saint, le jour même de son arrivée à Rome. L'ouvrage se répétant le vendredi saint, Mozart mit son manuscrit dans son chapeau et nota, à la dérobée, ce qui manquait pour rendre la copie aussi exacte que possible. Bien des années après, la pièce ayant été collationnée, nous dit-on, sur la copie authentique que Burney avait su obtenir du maître de chapelle Santarelli, pas une faute ne s'y trouva.

Quoique depuis longtemps et très généralement connue, cette anecdote parait si peu croyable que je l'avais toujours regardée, je l'avoue, comme un embellissement hyperbolique à l'histoire de Mozart, sachant combien on aime à renchérir sur les choses qui ont une appa-

rence de merveilleux. Néanmoins, le recueil de M. de Nissen m'a convaincu de la réalité de ce fait, parce qu'il y est rapporté dans une lettre de L. Mozart à sa femme. Je n'ai pas changé d'opinion à la légère ; car pour conserver encore des doutes sur ce sujet, il faudrait admettre de deux choses l'une: ou L. Mozart a voulu faire un conte absurde pour le seul plaisir de mystifier sa femme et au risque de passer pour le plus déhonté des charlatans, dans le cas assez probable où la lettre aurait été montrée à d'autres personnes, sans que la preuve du contenu se fut trouvée entre les mains de celui qui l'écrivait; ou bien l'éditeur de la correspondance, M. de Nissen est un faussaire. Ni l'une ni l'autre supposition ne se peuvent admettre, d'abord en ce qu'elles seraient hautement injurieuses à la mémoire de deux hommes honorables et plus que gratuites par conséquent. Ensuite, l'on ne doit pas oublier que le fait était de notoriété universelle, bien avant la publication de la correspondance. Mais quand les traditions les mieux accréditées s'accordent ainsi avec les documens les moins suspects de leur nature, je veux dire des lettres de famille non destinées à l'impression, et dont l'authenticité et la véracité semblent inattaquables sous tous les rapports, la certitude historique résulte d'un pareil concours de témoignages ou elle ne serait nulle part. Voici le passage de la lettre relatif au *Miserere*. Après avoir mentionné les obstacles insurmontables qui empêchaient que l'on pût se procurer copie des ouvrages dont il a été question, L. Mozart ajoute: « Malgré cela, nous avons déjà « le *Miserere* d'Allegri. Wolfgang vient de le mettre « sur papier et nous l'aurions envoyé à Salzbourg avec « cette lettre, si notre présence n'était indispensable pour « ceci. Je crois que le genre de l'exécution y fait plus

« que la composition en elle-même. En attendant, nous « ne voulons pas déposer le secret en d'autres mains, « *ut non incurremus mediate vel immediate in cen-* « *suram ecclesiæ.* » L'extrême réserve que l'on peut remarquer dans la manière dont L. Mozart fait cette communication, nous montre à la fois et le diplomate circonspect et le vrai catholique qui témoigne très sérieusement, dans ses lettres, l'admiration où il est de voir tant de braves gens parmi les luthériens et qui les termine presque toutes en recommandant, soit à sa femme, soit à d'autres personnes, de faire dire des messes à telle intention et dans telle ou telle église qu'il leur désigne.

Il parait cependant que les étourderies du fils rendirent inutiles toutes les précautions du père. Le vol miraculeux s'ébruita dans Rome; on voulut le constater et le coupable lui-même en fournit la preuve en jouant, note pour note, devant le *musico* Christofori, le *Miserere* que celui-ci avait chanté à St. Pierre, peu de jours auparavant. Christofori pensa tomber à la renverse. Son étonnement n'était que trop naturel et j'essaierai, lecteur, de vous le faire partager

Retenir à la volée une simple mélodie de dix à douze mesures, prouve déjà beaucoup de mémoire musicale; garder textuellement dans la tête tous les détails d'un grand air d'opéra, à la suite d'une première audition, serait une chose fort surprenante; écrire de mémoire et sans faute la partition d'un morceau d'ensemble à 4 ou 5 voix, ne s'est probablement jamais vu. Et cependant, quelle énorme différence d'une musique d'opéra ordinaire, au *Miserere* d'Allegri, composé dans le vieux style d'église. Un exemple noté l'expliquera mieux que toutes les paroles du monde aux lecteurs qui n'en au-

raient pas une idée bien nette. Je transcris le premier verset du *Miserere:*

Primo Coro.

Tout le morceau est divisé en douze versets que se partagent alternativement deux chœurs à la manière des antiennes. Le premier est à cinq parties, le second à quatre. Ils vont tantôt en plain-chant et tantôt en notes mesurées. Au dernier verset, les chœurs se réunissent et forment ainsi une composition à neuf parties réelles.

Pour peu qu'on ait appris à distinguer une *blanche* d'avec une *noire*, on verra qu'ici le difficile n'était pas de retenir les mélodies des voix supérieures qui se répètent, chacune, plusieurs fois. Le difficile, l'incroyable, l'impossible, c'est d'avoir embrassé et suivi, en même temps, le dessus, les parties intermédiaires et la basse, toutes parties tracées sur un dessin différent, comme on le voit, toutes distinguées de mélodie et de rhythme et variant sans cesse leurs entrées et leur marche; c'est d'avoir tenu les fils de ce labyrinthe sans les brouiller jamais, c'est d'avoir sténographié 4, 5 et jusqu'à 9 discours, qui arrivent simultanément dans l'oreille et dont chacun a sa rédaction à part.

J'affirme qu'il n'y a aucune comparaison entre ce fait, hors de toute vraisemblance et les exemples connus de mémoires prodigieuses, essayées sur la parole. Supposez, en effet, qu'un homme retienne, mot pour mot, une tirade de vers ou de prose dont la lecture exige une demi-heure. Hé bien, la mémoire de cet homme aura parcouru, en quelque sorte, une ligne droite et non interrompue, et elle en aura saisi tous les points. Cela ne serait pas plus extraordinaire que d'avoir retenu, note pour note, un certain nombre de phrases mélodiques dont la succession remplirait également une demi-heure, par un mouvement *d'Allegro*. Mais retenir un ensemble de 4, 5 et 9 parties, combinées d'après les lois du style contrapontique, ce n'est plus suivre une ligne droite; c'est

embrasser une surface où plusieurs lignes courent tantôt parallèles et tantôt divergeantes, se brisent, reparaissent, se quittent, se rejoignent et se croisent en tout sens. Il ne faut pas nous y tromper; la mémoire seule, quelque démesurée qu'on la supposât, ne viendrait jamais à bout d'une pareille tâche. Il y a là infiniment plus que de la mémoire; il y a un sentiment inné du contrepoint; une tête où les lois de composition les plus ardues se trouvaient déposées et classées *à priori;* une intelligence qui devine au loin l'enchainement des idées du compositeur, plutôt qu'elle ne les suit pas à pas et, avec tout ceci, l'absence des fautes dans la copie du *Miserere* ne se pourrait comprendre, si l'on n'admettait encore un système nerveux tellement impressionnable que les sensations musicales s'y perpétuent distinctes et complètes, après que la cause physique en a cessé, et se gravent ainsi dans l'oreille, par l'effet d'un attouchement fugitif, comme quelque chose qu'on aurait gravé dans le marbre.— Lessing fait dire à un des personnages de son *Emilia Galotti* que Raphaël, né sans mains, n'en aurait pas moins été le premier peintre du monde. Il l'eût été sans aucun doute, mais virtuellement, c'est-à-dire de manière que ni lui-même, ni Lessing, ni personne n'en auraient jamais rien su. Retranchez les tableaux et le peintre disparait nécessairement. Mozart serait plus heureux dans une hypothèse analogue. Supprimez le virtuose, supprimez le compositeur et il reste encore le copiste du *Miserere,* que force nous sera de reconnaître pour le plus grand des génies entre tous les musiciens.

Le séjour de Mozart à Naples n'a pas laissé de souvenirs marquans, si l'on excepte la visite qu'il fit au conservatoire *della Pietà.* Son exécution sur le clavecin, qui était déjà arrivée à un degré de *maestria* tout à fait

inconnu en Italie, donna d'étranges pensées aux élèves de l'établissement. En suivant les voltiges rapides de la main gauche du virtuose, dont le mécanisme les étonnait surtout, leurs regards s'arrêtèrent sur une bague que Mozart portait à un doigt de cette main. Alors la chose fut expliquée. Les élèves firent sentir à leur gast qu'ils n'étaient pas ses dupes et qu'ils avaient bien deviné la vertu magique de la bague. Mozart ôta le talisman, continua à jouer et c'est alors que l'admiration des incrédules ne connut plus de bornes.

Pendant tout ce voyage, Wolfgang écrivit régulièrement à sa sœur. Ses lettres portent un caractère étrange. Avec une autre signature, on n'y verrait que la preuve d'une intelligence fort au dessous de celle d'un enfant ordinaire de quatorze ans qui aurait reçu quelqu'éducation. C'est une macédoine de phrases allemandes, italiennes et françaises, entremêlées de patois du pays de Salzbourg, n'ayant aucune liaison entr'elles et presque dénuées de sens. Pour donner au lecteur un échantillon de ce style épistolaire, je mets sous ses yeux la fin d'une lettre datée de Naples et un peu moins décousue que la plupart des autres: «*Schreibe mir und sey nicht so* «*faul.*» «*Altrimente avrete qualche bastonate di* «*me. Quel plaisir! je te casserai la tête.....* Mäde las da saga wo bist dan gewesa he?» (Ce qui suit est en allemand) «L'opéra qu'on donne ici est de Jomelli; «il est beau, mais il est trop raisonnable et trop gothi-«que (altväterisch) pour le théâtre. La De Amicis chante «incomparablement, ainsi qu'Aprile qui a chanté à Mi-«lan. Le théâtre est beau. Les danses sont misérable-«ment pompeuses. Le roi est grossièrement élevé à la «napolitaine et, à l'opéra, il se tient toujours sur une

« escabelle pour paraître un peu plus grand que la Reine.
« La Reine est belle et polie. Elle m'a salué au moins « six fois au *molo* de la manière la plus gracieuse. » Il est clair que ce à quoi Wolfgang songeait le moins en écrivant de la sorte, était le contenu de ses lettres. Cette occupation était pour son esprit toujours enfant, hors la musique, ce que la course et les gambades sont pour le physique d'un garçon de son âge. Ecrire à sa sœur, dans le but de lui apprendre ou de lui raconter sérieusement quelque chose, eût été pour lui un travail des plus fatigans, et il ne voulait que s'amuser. Moitié italien de sa nature, il était d'une gaieté et d'une vivacité extrêmes; il se sentait un penchant irrésistible à la bouffonerie. Ce trop-plein d'esprits vitaux avait besoin de s'épancher; et, comme la sévérité du papa et de nombreuses relations d'artiste avec les grands seigneurs, n'en fournissaient guères l'occasion à Wolfgang, il profitait de sa correspondance avec Nannerl pour respirer un peu à l'aise. Tous les quolibets, lazzi, propos burlesques et extravagances qu'il lui débite, traduisent au fond une toute autre pensée, qui aurait été de courir les champs, s'il en avait eu la clef. Il prenait ses ébats en imagination, le pauvre enfant! Notre héros n'eut jamais un goût très prononcé pour les occupations épistolaires. Cependant, lorsque plus tard il fut obligé d'écrire à son père sur des choses qui les intéressaient tous deux au même degré, il fit voir, bien malgré lui, qu'il savait rédiger ses idées, sinon avec élégance, du moins avec précision, souvent avec une certaine énergie populaire, presque toujours avec originalité. Mais s'agissait-il particulièrement de musique, oh! alors ce n'était plus le même écrivain. Quand nous serons arrivés à cette époque, le lecteur reconnaitra, dans les lettres de Mozart, malgré la

négligence habituelle du style, un penseur musical et un critique du premier ordre.

En repassant par Rome, Wolfgang obtint l'ordre papal de l'éperon d'or, qui avait été conféré à Gluck quelques années auparavant; mais quand il put disposer de ses actions, il ne porta jamais cet ordre et n'en prit pas le titre de chevalier, comme l'auteur *d'Orfeo*.

Les villes d'Italie semblaient rivaliser entre elles à qui accorderait le plus d'honneurs au jeune homme. L'académie philharmonique de Bologne le reçut à l'unanimité parmi ses membres, après l'avoir soumis aux épreuves exigées par ses statuts. Je dirai quel fut cet examen pour Mozart. Le *Princeps academiæ*, accompagné de deux censeurs, maîtres de chapelle émérites, lui présenta une antienne, tirée de l'antiphonaire romain, qu'il fallait arranger à quatre parties. On fit passer le candidat dans une chambre dont la porte fut fermée à double tour, tandis qu'on emmenait Mozart père dans un autre appartement, où les mêmes précautions furent prises à son égard. La tâche n'était pas des plus faciles, attendu que ces sortes de thèmes, proposés en vieilles notes de plain-chant, devaient être exécutés d'après des règles spéciales et fort gênantes qui excluaient beaucoup de choses permises, en d'autres genres de composition. Ordinairement les récipiendaires y mettaient trois heures et plus. Mozart fut prêt en une demi-heure et son travail mérita l'unanimité des suffrages; on lui conféra le diplôme d'académicien. Bientôt après, l'académie philarmonique de Vérone le reçut également en qualité de maître de chapelle.

Vers la fin d'Octobre, nos voyageurs étaient de retour à Milan. C'est là que Mozart devait commencer une carrière dramatique à jamais mémorable par l'opéra seria: *Mitridate Re di Ponto.* Tant que les triomphes du

Cavaliere filarmonico avaient été limités à l'enceinte des académies et des salles de concert, le virtuose, le compositeur, l'improvisateur, le savant contrapontiste, parait n'avoir excité, chez les Italiens, d'autres sentimens que ceux du plus ardent enthousiasme et de la plus affectueuse bienveillance. L'envie sommeillait, ou du moins n'osait se montrer nulle part. Elle se réveilla sitôt qu'un étranger, qui achevait sa quatorzième année, voulut prétendre aux triomphes scéniques, les plus populaires de tous et peut-être les seuls ardemment ambitionnés en Italie. D'abord, on se récria contre le scandale et le ridicule de confier la *scrittura* d'un opéra italien, à un compositeur imberbe et *tedesco* par dessus le marché. Il était absurde, disait-on, d'attendre d'un enfant la connaissance du *chiaro ed oscuro* que demandent les ouvrages de théâtre. Un ami officieux vint exprimer à la prima donna, signora Bernasconi, ses vives inquiétudes sur le sort d'une représentation qui pouvait compromettre sa gloire de chanteuse. On sait, qu'en Italie, la prima donna est une puissance tyrannique dont le maestro a tout à espérer, s'il obéit et, tout à craindre, s'il se montre esclave rebelle. L'ami, dans sa prévoyante sollicitude, apportait une pacotille d'airs fabriqués à neuf, que, pour l'amour de Dieu et d'elle-même, la signora était priée de substituer à ceux composés par le *bambino*. Heureusement, les femmes sont assez difficiles à tromper, quand il s'agit des intérêts de leur amour propre. La Bernasconi avait déjà vu les pièces que Mozart lui destinait et elle s'était assurée que jamais ses volontés souveraines n'avaient été mieux comprises, ni plus intelligemment exécutées. Le maestro avait fait aux moyens individuels de la cantatrice une part aussi large que brillante, et à ce prix, on lui pardonnait de ne s'être pas tout à fait oublié

lui-même dans le dessin mélodique et l'instrumentation. Mozart avait alors pour principe de mesurer les airs à la taille des chanteurs, aussi exactement qu'un bon tailleur mesure les habits à celle de ses pratiques. Je traduis ses propres expressions. La cabale échoua donc auprès *d'Aspasia;* elle ne fut pas plus heureuse avec *Sifare*, (le signor Santorini *primo uomo*) qui était également très-satisfait de sa partie et si plein de confiance, qu'il consentait, disait-il, à subir l'opération une seconde fois, dans le cas où cette musique ne plairait point. D'autres présages favorables contribuaient à rassurer Mozart père; quant au fils, il ne parait pas qu'il eût jamais connu cette fièvre qui travaille les auteurs à la veille d'une première représentation. La figure du copiste était rayonnante et cela paraissait heureux, ces gens ayant un tact admirable pour évaluer le casuel que leur promet un opéra nouveau. Si nous en croyons L. Mozart, la transcription et la vente clandestine des morceaux qui avaient fait *furore*, élevaient souvent les gains du copiste fort au dessus des honoraires du compositeur. A la première répétition, qui se fit avec l'orchestre, la victoire prochaine du maestro était écrite sur les figures allongées de ceux qui avaient tant inquiété le père par leurs prédictions malveillantes. Les chanteurs et les professeurs de l'orchestre (les symphonistes) déclarèrent à l'unanime que la musique était claire, intelligible et *facile à jouer*. Le dernier point était capital pour les professeurs d'un orchestre italien de cette époque. Tout allait donc le mieux du monde et L. Mozart n'eut plus qu'à recommander à sa femme de faire dire deux *pater* pour le Roi payen Mithridate et le succès de ses armes. Aussi, la réussite fut-elle complète. Presque tous les morceaux furent couverts d'applaudissemens; plusieurs furent

redemandés et cela par une double exception aux usages du théâtre de Milan, où la musique était écoutée en silence, le jour d'une première représentation. Les cris *d'evviva il maestro! evviva il maestrino!* ne cessèrent de retentir dans la salle. Aux soirées suivantes, l'opéra continua son ascension *alle stelle,* comme disent les Italiens.

La Gazette de Milan du 2 Janvier 1771 offre, à l'occasion de *Mithridate*, un échantillon assez curieux de ce qu'étaient les articles de critique musicale au temps dont il s'agit: « Mercredi dernier, l'ouverture du théâtre « ducal a eu lieu par la représentation d'un drame inti- « tulé *Mithridate Roi de Pont,* lequel drame a ren- « contré la satisfaction du public, tant à cause du bon « goût des décorations que de l'excellence de la musique « et de l'habileté des acteurs. Quelques airs, chantés par « la Signora Antonia Bernasconi, expriment vivement la « passion et touchent le cœur. Le jeune maître de chapel- « le, qui n'a pas encore dépassé l'âge de quinze ans, étudie « le beau d'après nature et l'exprime avec les grâces les « plus rares ». Vous n'avez certainement jamais rien lu de plus gazette que cela.

Malgré ces études du beau d'après nature, il ne faudrait pas s'imaginer que *Mithridate* fût un chef-d'œuvre, suivant la portée actuelle de ce mot. Loin de là, les éloges unanimes des chanteurs et des symphonistes, les dispositions généralement bienveillantes du public, la facilité et la plénitude du succès, l'article de la Gazette de Milan enfin, prouvent de la manière la plus évidente que notre héros attelait encore son Pégase à une charrette et suivait les ornières profondes, dont ses mille devanciers avaient sillonné la carrière. *Mithridate* n'a donc rien de commun avec les opéras classiques de Mo-

zart. Ce n'est encore qu'un opéra italien dans le vieux genre, un de ces opéras qui ne vivaient point, qui ne s'imprimaient point et ne prétendaient ni à l'un ni à l'autre; qui, redevables de leur naissance à la rencontre fortuite d'une *prima Donna* avec un *primo Uomo* et de tout leur succès aux moyens individuels de ces deux virtuoses, n'existaient que par eux et pour eux et devaient conséquemment mourir, sitôt que le personnel était changé, pour faire place à d'autres ouvrages composés pour d'autres couples. Gluck fut le premier qui cherchant les conditions du travail dans les données du poëme et les élémens du succès dans la science du compositeur dramatique, intervertit la position entre les chanteurs et lui. Il fut le maître; eux les serviteurs. Dès lors, les productions du genre théâtral cessèrent d'être des ouvrages d'occasion; elles acquirent sous la plume des hommes de génie une valeur intrinsèque et par suite une durée qu'elles n'avaient jamais eue auparavant. Les copistes ne s'enrichirent plus, en vendant des lambeaux d'opéra. On voulut avoir le tout et les opéras s'imprimèrent.

Quelque défectueux et anti-dramatique que nous paraisse aujourd'hui le système de composition, adopté chez les Italiens pour l'opéra seria, où les héros chantaient en clef de soprano, et où, les airs des premiers sujets exceptés, le reste de la musique était du remplissage que personne n'écoutait; néanmoins, dans ce système, comme dans les plus mauvais systèmes de littérature, les grands succès ne pouvaient s'obtenir qu'au prix de quelques beautés réelles. *Mithridate* dut le sien à des mélodies pleines de verve et de grâce. Au total, l'ouvrage s'élevait fort au dessus du commun des opéras tragiques, tels qu'on les faisait alors en Italie. Du moins c'est

ce que nous disent les critiques allemands qui, plus heureux que moi, ont pu se procurer la partition de *Mithridate*. Si leur opinion était fondée, ce dont je ne doute point, nous devrions en conclure qu'à quatorze ans et dès son début, Mozart marcha côte à côte des plus habiles, dans une carrière où se pressait la foule des compositeurs, dans le pays le plus musical du monde.

La direction du théâtre de Milan ne pouvait mieux témoigner au jeune maestro combien elle était contente de lui, qu'en le chargeant d'écrire un second opéra pour le carnaval de 1773. Mozart avait à choisir; les directions des principales villes d'Italie lui faisaient des offres également avantageuses. Il se décida pour le public qu'il connaissait déjà et qui l'avait accueilli avec tant de faveur.

Avant de quitter Milan, je crois devoir mentionner un fait musical extrêmement curieux, que L. Mozart rapporte dans une de ses lettres. Deux mendians, un homme et une femme, chantaient dans la rue. Les Mozart qui les entendaient à une certaine distance, crurent d'abord que c'étaient deux airs différens que chacun disait pour son propre compte. En approchant, ils eurent la surprise de se convaincre que ces virtuoses de la besace exécutaient un duo, mais un duo où il n'entrait d'autres intervalles que des quintes! Ainsi les traditions harmoniques du onzième siècle vivaient encore dans les rues de Milan. Cette harmonie, pire que les concerts printaniers dont les chats nous régalent sur les gouttières, semblait aussi naturelle aux exécutans que l'est, pour des oreilles humaines, une suite de tierces ou de sixtes. Etrange hazard que celui qui rappocha de la sorte les extrêmes absolus en fait d'organisation musicale : Mozart et le couple de mendians chantant en quintes!

De Milan, nos voyageurs se rendirent à Venise, où ils passèrent un mois, au milieu de fêtes continuelles, comblés chaque jour de caresses, de présens et d'hommages. Les *nobili* venaient les chercher et les reconduisaient eux-mêmes dans leurs gondoles. Parmi ceux dont ils reçurent une telle marque de courtoisie, on voit quelques uns des noms les plus illustres de l'aristocratie vénitienne : les Cornero, les Grimani, les Mocenigo, les Dolfini, les Valier, etc.

Après un séjour de quinze mois en Italie, Mozart fut rendu pour un moment à sa ville natale. Il y revenait avec un trésor de connaissances nouvelles et une réputation que les suffrages du peuple-juge avaient accrue et sanctionnée aux yeux de l'Europe.

CHAPITRE VI.

1771—1775.

Dès ce moment, l'éducation scolaire de notre héros était terminée. Les œuvres des vieux contrapontistes italiens, de Bach et de Händel l'avaient profondément initié aux mystères de la science ; l'Italie contemporaine lui avait fait connaitre tout ce que l'art de la composition vocale possédait d'enchantemens. Elève des nations qui comptaient alors en musique et dont il avait tour à tour étudié le goût et les principes, déjà toutes les écoles commençaient à se réunir en lui, pour se confondre plus tard dans son style. Depuis longtemps, son père avait abdiqué l'emploi de maitre, pour celui de compagnon de voyage. Le siècle avait dit au jeune homme tout

ce qu'il avait à lui dire sur la musique. Désormais, Mozart n'avait plus à apprendre que de lui-même.

Arrivé à Salzbourg vers la fin de Mars, notre héros y trouva une lettre du comte Firmian qui le chargeait, d'ordre de l'Impératrice Marie-Thérèse, de composer une sérénade théâtrale pour les fêtes que devait amener le prochain mariage de l'Archiduc Ferdinand avec l'héritière de Modène. En confiant ce travail à Mozart, l'Impératrice parait avoir eu l'intention de mettre aux prises le plus jeune des compositeurs dramatiques avec le doyen des maestri, Hasse, auquel on avait commandé un opéra pour ces mêmes fêtes. Mozart s'empressa d'obéir à un appel aussi honorable et repartit au mois d'Août avec son père pour Milan, où les noces avaient à être célébrées. Le logement qu'on leur avait préparé, dans cette ville, était admirablement choisi pour l'exécution d'un travail de commande pressé. Au dessus d'eux logeait un violiniste; un autre au dessous; à côté, un maitre de chant qui recevait ses élèves chez lui et en face un hautboïste, tous voisins casaniers et fort studieux. «Cela est on ne peut plus amusant pour un com«positeur» écrivait Mozart; «cela donne des idées». La sérénade, *Ascagno in Alba*, était entremêlée de danses; elle se divisait en deux parties. La musique y tenait autant de place que dans l'opéra de Hasse et il n'y avait entre les deux ouvrages d'autre différence que celle du titre. *Ascagno* était au fond un véritable opéra mythologique, composé de plusieurs airs, de récitatifs instrumentés et non instrumentés et de huit chœurs, plus la musique de danse. En dépit de ses voisins, Mozart eut achevé le tout dans l'espace de trois semaines. *Ascagno* alla aux nues. «La sérénade a tué l'opéra» dit L. Mozart en exprimant sur la défaite du célèbre vétéran

Hasse, des regrets dont je n'ose garantir la sincérité. On quitta Milan au commencement de Décembre.

Les deux années qui suivirent le retour des voyageurs dans leurs foyers sont assez pauvres de détails et d'intérêt. Comme le fil biographique présente ici plusieurs solutions de continuité, vû l'interruption et l'insuffisance des renseignemens epistolaires, je dois me borner à indiquer, par ordre chronologique, le peu de faits connus qu'embrassent ces deux années.

Jérôme Colloredo, prince de Wallsee et Möls, ayant été élu archevêque de Salzbourg le 14 Mars 1772, Mozart eut ordre de mettre en musique, pour les fêtes de son installation, une sérénade de Métastase: *il sogno di Scipione*. J'ai nommé par ses noms, titres et prénoms le nouveau maître que le sort donnait au pays de Salzbourg, parce que Monseigneur Colloredo mérite à jamais la triste célébrité qui s'attache aux persécuteurs des grands hommes. Quelques chapitres plus loin, nous verrons avec quelle mansuétude il traitait ses ouailles et comment il appréciait l'avantage de compter Wolfgang Amédée Mozart parmi ses serviteurs.

Dans l'automne de la même année, Mozart alla à Milan où l'appelaient ses engagemens avec l'*Impresa*. Le texte ou le prétexte du nouvel opéra à composer était également tiré de l'histoire romaine. A *Mithridate* succédait un ennemi plus formidable encore de la république, *Lucius Scylla*. Le dictateur ne pouvait manquer d'ajouter la ville de Milan à ses conquêtes, avec le secours de la protectrice que le hazard lui avait envoyée. C'était la *Signora* de Amicis, une des plus grandes chanteuses et peut-être la plus grande de l'époque, à en juger par les magnifiques éloges que lui accordent L. Mozart dans ses lettres et Burney dans son Histoire de

la musique. Burney dit: «qu'elle n'avait pas un geste «qui ne charmât les yeux et pas un son qui ne captivât «l'oreille». On ne saurait dire davantage en moins de mots. Mozart écrivit pour elle un air rempli de passages nouveaux et énormement difficiles, lequel air, ayant obtenu les honneurs du favoritisme, fut abordé depuis par une multitude de chanteuses dont les unes y donnèrent la mesure de leur talent et le plus grand nombre la mesure de leurs prétentions. Il en est toujours ainsi des pièces favorites.

Le dictateur romain triompha dans 26 représentations consécutives sous l'égide puissante de la Signora de Amicis, après quoi il mourut de sa belle mort.

On trouve dans le livre de Mr. de Nissen les réflexions suivantes sur cet opéra. «De même que *Mithri-* «*date*, *Lucio Scylla* ne se distingue encore de la foule «des opéras contemporains ni par le plan, ni par l'in- «strumentation, mais seulement par le feu et la grâce «des mélodies. La composition à trois parties y domine, «comme dans la plupart des opéras italiens, et l'on n'y «voit guères de ces constructions d'harmonie savantes «que nous admirons dans les ouvrages postérieurs de «Mozart. En examinant les chœurs de ces deux opéras, «ainsi que les premières messes de Mozart, on est sur- «tout frappé d'une certaine raideur de style qui s'atta- «che méticuleusement aux règles et qu'on aurait atten- «due d'un compositeur vieux et sec plutôt que d'un gé- «nie naissant.» Ceci je l'avoue, ne me frappe aucunement. Pour un compositeur de seize ans, à peine entré dans la carrière la plus périlleuse de l'art, l'essentiel est de prouver des connaissances qui justifient la précocité de ses débuts. Avant d'oser négliger les règles, il importe de faire voir qu'on les connait et qu'on est ca-

pable de les suivre. Les règles, c'est l'autorité de l'expérience; ce sont les garanties du succès, fondées sur les exemples auxquels nos devanciers furent redevables de leur gloire; c'est la limite des connaissances théoriques et pratiques à une époque donnée. Pour se mettre au dessus des règles, c'est-à-dire pour être persuadé qu'on fera mieux que les autres, en faisant autrement qu'eux et en se permettant ce qu'ils se croient défendu, il faut en savoir prodigieusement ou ne rien savoir du tout. Est-ce à seize ans d'ailleurs, quand les idées ne sont encore que de la mémoire, qu'on pourrait espérer d'innover heureusement dans un art aussi immense et aussi compliqué que la composition musicale!

Pendant l'été de 1773, L. Mozart se rendit avec son fils à Vienne, où il resta deux mois environ, poursuivant je ne sais quels projets qui ne réussirent point. Ses lettres n'apprennent rien de positif à ce sujet; plus que jamais, il y fait le diplomate. On devine toutefois que mécontent de sa position à Salzbourg, L. Mozart cherchait une place, soit pour lui-même ou pour son fils. Ne la trouvant pas, il regagna le logis assez tristement et s'y reposa toute une année. Pour Wolfgang, ce repos ne fut pas sans activité, comme vous pouvez bien le croire. Il usa plus d'une plume et si bien, que l'hiver de 1774 trouva notre couple voyageur sur la route de Munich avec une valise pleine d'ouvrages nouveaux, tant achevés que commencés et parmi lesquels il y avait deux messes, un offertoire, une musique de vêpres dominicales et un opéra bouffe, le tout destiné pour la chapelle et le théâtre de l'Electeur de Bavière, Maximilien-Joseph.

L'opéra qui avait nom *La bella finta Giardiniera* fut représenté le 14 Janvier 1775 et accueilli avec un enthousiasme, auquel la vivacité même des suffrages ita-

liens n'avait pas accoutumé l'auteur. Un tonnerre d'applaudissemens et les cris de *viva il maestro*, ajoutaient une longue ritournelle à chaque morceau et, après la chute de la toile, le tapage continua jusqu'au ballet qui suivit l'opéra; d'augustes spectateurs confondirent leurs bravos avec ceux de la multitude. C'est Mozart lui-même qui rend compte de cette première représentation dans une lettre à sa sœur.

La finta Giardiniera ne s'est pas soutenue au théâtre; c'est un ouvrage oublié depuis longtemps, que les amateurs connaissent à peine de nom. Je ne le connais pas non plus et le plan de mon livre exclut d'ailleurs l'analyse de celles des compositions de Mozart dont l'intérêt aujourd'hui serait simplement historique. Néanmoins, cette partition serait curieuse à étudier pour les musiciens qui voudraient suivre le développement progressif du génie de notre héros. Les critiques allemands y signalent l'éveil du compositeur original; ils y découvrent les premières lueurs du jour radieux qui bientôt, dans *Idomeneo*, devait luire sur la musique dramatique. Il paraît, autant du moins que je puis les comprendre et les accorder entr'eux, que *La finta Giardiniera* porte un caractère transitoire et indécis, résultat de la lutte entre les idées toutes nouvelles qui commençaient à fermenter dans la tête de l'auteur et l'habitude qui le ramenait, malgré lui, à ses premiers erremens. Le lecteur en jugera peut-être mieux que moi d'après les passages que je vais traduire.

« Composé pour l'Empereur Joseph II (?), cet opéra « se range parmi les œuvres qui précèdent immédiate- « ment la période classique de Mozart. Il est de beau- « coup supérieur à *Mithridate* et à *Scylla* et l'on y « découvre une originalité et une régularité qui laissent bien loin derrière elles plus d'un opéra italien. Le talent

« de Mozart s'y prononce plus qu'il n'avait fait dans les « compositions précédentes et le style se distingue par « une douceur toute particulière et une tendresse peu « commune. » Ailleurs il est dit: « En écrivant *La finta* « *Giardiniera* , Mozart avait pris pour modèle quel- « que opéra pastoral de Piccini ou de Guglielmi. Il y a « une romance délicieuse en *ut* majeur avec flûte obli- « gée qui est tirée de cet opéra et qui, dans certai- « nes parties de l'Allemagne, est devenue chanson popu- « laire. » Ailleurs encore vous lisez: « C'est dans *La finta* « *Giardiniera* que l'on voit percer le bouton musical « qui se développe en une fleur si belle dans *Idomeneo* » et immédiatement après: « Cet opéra eut une reprise sur « le théâtre de Francfort en 89 , mais il déplut géné- « ralement. La pièce , à beaucoup d'égards, est fade et « ennuyeuse; quant à la musique, elle est presque tou- « jours lourde et savante, parce que Mozart semble avoir « voulu dépasser la portée des dilettanti ordinaires , « quoiqu'il y eût d'ailleurs de la majesté et du trait « (Laune) en certains endroits et que le tout soit rem- « pli d'une bonne harmonie. Cette musique est faite pour « les connaisseurs, capables d'en démêler toutes les fines- « ses et non pas pour les dilettanti, que guide le senti- « ment et qui jugent d'après les premières impressions. » Voilà tout ce qu'on trouve , sur cet opéra, dans le re- cueil de Mr. de Nissen, et Mr. de Nissen, nous lui devons cette justice , a compilé tout ce qui était compilable. J'ai traduit ces passages aussi fidèlement que j'ai pu. Les rendre meilleurs eut été plus facile. Or, de savoir maintenant comment le théâtre de Munich eut les pré- mices d'un ouvrage composé pour l'Empereur Joseph II; comment une musique, dont une *douceur toute parti- culière et une tendresse peu commune* forment les

caractères distinctifs, se trouve en même temps *lourde et savante* jusqu'à passer l'intelligence des amateurs; en quoi cette musique si difficile à comprendre rappelle les opéras de Piccini ou de Guglielmi qui ne sont que trop compréhensibles; par quelle raison enfin les premières impressions des dilettanti de Munich en 1775 furent si différentes des premières impressions des dilettanti de Francfort en 1789, tout cela il ne faudrait pas le demander à Mr. de Nissen. Il ne vous répondrait point.

CHAPITRE VII.

1775—1777.

Mozart entrait dans sa vingtième année. L'Europe qui avait observé avec une sorte de stupéfaction la marche du prodige, qui avait vu le génie éclore avant la raison, dans la tête du petit sorcier et la science arrivée, comme par intuition, au contrapontiste bambin qui improvisait des fugues sur un thème donné, puis allait monter à cheval sur la canne de son père; l'Europe, à cette heure, voyait le jeune homme parcourir avec éclat la carrière du théâtre, déposer de nobles offrandes sur les autels, enrichir de ses productions toutes les branches de la musique et le disputer dans chacune aux maîtres les plus renommés de son temps. Elle le voyait et se demandait pourquoi cet empiétement des saisons de la vie l'une sur l'autre; cette enfance prodigieuse; ce printemps couronné de tous les fruits de l'automne; pourquoi cette hâte subversive de l'ordre naturel, comme si le temps craignait de se manquer à lui-même. Quelques

pas encore et Mozart allait atteindre aux limites du possible. La tâche de l'homme mûr ainsi remplie, ou plutôt dévorée d'avance, que restera-t-il à faire à celui-ci? Demeurera-t-il stationnaire, ou bien sa décadence sera-t-elle aussi précoce et aussi rapide que l'ont été ses progrès? Le possible pour nous, dans tout art qui n'est pas arrivé à son point de culmination, c'est le connu, et Mozart avait moissonné le connu à peu près dans tous les sens. Donc, aux yeux des contemporains, la meilleure partie de sa récolte devait sembler faite. Hé bien, elle n'était même pas commencée dans les champs réservés à l'avenir de la musique. Les ouvrages de la première jeunesse de Mozart ne furent si goûtés des contemporains, que parce qu'ils reproduisaient dans tous les genres et avec un rare talent, les types favoris du siècle. Etudes d'écolier qui devaient disparaître devant les modèles complets que seule, entre tous les arts, la musique ne possédait pas encore et dont Mozart allait enfin la doter. Quant à la hâte effrayante avec laquelle notre héros marchait à l'accomplissement de ses destinées, nous la comprenons, aujourd'hui, cette hâte cruelle. Huit siècles avaient attendu l'homme et l'homme ne devait rester qu'un moment. Hélas que ne suivit-il le chemin, semé de fleurs, que lui traçaient ses premiers triomphes! Il eût été riche, admiré, honoré, bien portant, gros et gras, sans doute premier maître de chapelle à une cour impériale ou royale, chevalier de plusieurs ordres et que sais-je encore. Au lieu de se laisser tuer par ses ouvrages, il leur aurait probablement survécu et nous eut épargné la peine d'écrire son histoire, après vingt autres biographes.

Pour faire voir quelle était, dès cette époque, l'opinion des juges les plus compétens sur les travaux du jeune

compositeur et combien lui-même cependant était loin de s'exagérer ses mérites, je traduis une lettre qu'il adressa au père Martini et la réponse de celui-ci.

Salzbourg, 7 Septembre 1776.

« Le respect et la haute estime dont je me sens pé-« nétré pour votre personne m'enhardissent à vous sou-« mettre, ci-joint, un faible échantillon de mon travail. « L'année dernière, j'avais composé à Munich, pour le « carnaval, un opéra bouffe : *la finta Giardiniera*. Peu « de jours avant mon départ, l'électeur témoigna le dé-« sir d'entendre une musique de ma composition, travail-« lée en contrepoint. Je fus donc obligé d'écrire en toute « hâte les motets que je vous envoie. Il fallait en outre « préparer une copie de la partition pour S. A. S. et « faire transcrire les parties, pour que les morceaux pus-« sent être exécutés le dimanche suivant, comme offer-« toire de la grand'messe. Je vous prie instamment, mon « très cher et très-honoré père, de me dire franchement « et sans réserve ce que vous pensez de ces motets. Nous « vivons dans ce monde pour y toujours avancer et, « dans les sciences comme dans les arts, le meilleur « moyen d'en apprendre davantage c'est de nous commu-« niquer nos idées les uns aux autres. Que de fois dé-« siré-je être près de vous pour vous faire part des miennes. « Je demeure dans un pays (il parle de Salzbourg) où « la musique ne fait pas fortune. Cependant, quoique « plusieurs nous aient quitté, il nous reste encore quel-« ques bons artistes, surtout des compositeurs instruits, « savans et pleins de goût. Pour ce qui est du théâtre, « nous sommes mal pourvus de chanteurs. Nous n'avons « point de castrats et n'en aurons de sitôt, attendu que

« ces messieurs demandent à être bien payés et que la « prodigalité n'est pas notre défaut. Je travaille actuel« lement pour la chambre et l'église. Il y a ici deux « autres contrapontistes, Michel Haydn et Cajetan Ald« gasser. Mon père étant maître de chapelle à l'église « métropolitaine, j'ai ainsi l'occasion de composer tant « que je veux pour cette église. Du reste, comme mon « père est déjà depuis 36 ans au service de cette cour et « comme il sait que l'archevêque n'aime pas les vieilles « gens, il néglige son emploi de directeur de musique « pour s'adonner entièrement à la littérature de cet art, « devenue son étude favorite. Notre musique sacrée dif« fère beaucoup de celle d'Italie et d'autant plus qu'une « messe avec *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, la sonate de « l'épitre, l'offertoire ou motet, le *Sanctus* et l'*Ag-* « *nus Dei*, ne doit, même aux plus grandes fêtes, durer « que trois quarts d'heure au plus, quand le Prince of« ficie en personne. On a donc besoin d'une étude toute « particulière pour ce genre de compositions et pour« tant on vous demande une messe avec tous les instru« mens, même avec les trompettes guerrières. Hé! qu'en « dites-vous, mon père? Oh! que ce me serait un grand « plaisir de vous conter ceci tout au long. En me re« commandant humblement au souvenir de tous les mem« bres de l'académie de Bologne, je vous prie de me « continuer votre bienveillance et d'être assuré que je « regretterai toujours de vivre éloigné de l'homme que « j'aime, estime et vénère le plus au monde. ».

A la simplicité de ce langage, on reconnaitrait une modestie de bon aloi, quand même on ne saurait point que l'auteur de la lettre fut constamment rebelle à la première leçon que donnent l'éducation et la société et qui peut se réduire à l'apophtegme connu: *il n'y a que*

les imbéciles et les enfans qui disent toujours la vérité. Mozart ne fut pas un imbécile; mais, à bien des égards, il fut toujours enfant. Il avouait au père Martini le besoin qu'il avait alors de ses conseils et de son approbation avec autant de candeur qu'il en montra dans la suite, en ne cachant pas qu'il se croyait au dessus de tout jugement contemporain. Mais il y a encore deux choses à remarquer dans cette lettre; d'abord l'indifférence, voisine du mépris, avec laquelle l'archevêque de Salzbourg traitait le vieux Mozart; ensuite, les conditions vraiment étranges que ce prélat imposait aux musiciens travaillant d'office pour son église métropolitaine. Nous ferons ailleurs plus ample connaissance avec Monseigneur Colloredo, qui entendait la musique d'église tout comme il appréciait les artistes. Ici, je me borne à signaler un des obstacles qui arrêtèrent l'essor de notre héros dans le genre sacré, pour lequel sa haute vocation ne se révèla pleinement qu'au terme de son existence.

Voici maintenant la réponse du père Martini:

Bologne, 13 Décembre 1776.

« J'ai reçu votre agréable lettre, ainsi que les motets. « C'est avec plaisir que je les ai examinés d'un bout à « l'autre et je vous déclare, en toute sincérité, qu'ils « me plaisent beaucoup, parce que j'y trouve tout ce qu'« exige la musique moderne: bonne harmonie, modula« tion convenable, mouvement bien entendu des violons, « marche coulante et naturelle de la voix, développe« ment à l'abri de tout reproche. Je me réjouis fort de « ce que vous avez fait de si grands progrès en compo« sition, depuis que j'ai eu le plaisir de vous entendre « à Bologne. Continuez à vous exercer sans relâche; car

« la musique demande un exercice et des études qui ne « doivent finir qu'avec la vie. »

Revêtue d'une autre signature, cette lettre ne signifierait pas grand'chose; elle semblerait même très sèche, comparée à l'épitre si expansive et si cordiale de notre héros. Mais, en premier lieu, n'oublions pas que le père Martini avait alors 70 ans; que des recherches d'antiquaire et l'aride contrepoint, avaient été l'occupation de toute sa vie; circonstances qui, naturellement, ne devaient le rendre ni très démonstratif, ni très chaleureux. N'oublions pas surtout l'immense considération dont jouissait ce savant; le respect timoré avec lequel l'abordaient les hommes de l'art. De grands maîtres, tels que Jomelli, par exemple, venaient, au plus fort de leur célébrité, mendier la faveur de ses conseils; une ligne approbatrice de sa main avait cours à l'égal du diplôme académique le plus pompeux; il était, en un mot, comme nous l'avons déjà dit, l'oracle musical du temps. A ce titre, que le père Martini ne se contestait point, chacune de ses paroles était recueillie et pesée soigneusement. Ce qu'il disait, on ne le prenait jamais dans le sens figuré du langage complimenteur adopté dans le monde. Le père Martini ne louait ni ne blâmait; il formulait des sentences et il savait que la langue des lois doit être claire, précise, laconique; purgée de toute hyperbole et de toute acception détournée dans les termes. Considérée sous ce point de vue, la lettre paraîtra ce qu'elle est en effet, un certificat, et le certificat le plus flatteur, le plus glorieux, qu'un musicien pût produire alors pour attester ses connaissances. Le père Martini déclare les motets irréprochables, ce qui déjà, dans la bouche d'un tel homme, en dit infiniment plus que tous les éloges positifs qu'il aurait pu leur donner;

car on n'allait pas lui porter ses ouvrages pour qu'il vous en détaillât les beautés, mais pour qu'il vous fît apercevoir les fautes. Il enseignait le contrepoint, non le génie. En outre, que voulait dire le savant de Bologne en employant le mot de *musique moderne* dont le travail de Mozart lui parait concilier toutes les exigences. Entendait-il par là le style courant de l'époque, la manière des hommes du jour ou du moment, les phrases musicales à la mode? Assurément non. Pour les théoriciens et les savans, ce mot a une signification bien plus étendue; il désigne la somme des progrès antérieurs et présens de la musique, la totalité du chemin que l'art a parcouru, le point au delà duquel on ne voit rien encore. Maintenant, vous comprenez la valeur réelle d'une attestation ainsi rédigée et signée Martini.

Notre héros et son Mentor, que nous avons laissés à Munich, ne se pressaient pas de quitter une ville qui les avait si bien accueillis. Munich leur plaisait d'ailleurs à tant d'autres égards. Il fallut repartir néanmoins, repartir pour ce Salzbourg malencontreux, ce centre de gravité inévitable, autour duquel s'accomplissaient toutes leurs évolutions. Les haltes fréquentes, que nos voyageurs perpétuels étaient obligés d'y faire, avaient certes autant d'agrément pour eux qu'en peut avoir pour nous, biographe, la corvée de les y ramener sans cesse. Mozart fut mis en réquisition, presqu'aussitôt qu'il eût franchi la barrière de la ville archiépiscopale. Monseigneur avait à fêter la bienvenue d'un hôte illustre, l'archiduc Maximilien, Electeur de Cologne, et notre héros eut ordre en conséquence de composer la sérénade dramatique du Roi-pasteur, *Il Re pastore*. Ce travail, quoiqu'exécuté à dépêche-compagnon, obtint le succès

le plus brillant et une mention honorable des critiques de nos jours, qui le placent bien au dessus de tout ce que l'auteur avait écrit jusques là.

CHAPITRE VIII.

1777—1778.

Nous touchons à l'un des périodes les plus intéressans de l'histore de Mozart; je parle de son dernier voyage en France, qui fut le commencement des déceptions sans nombre que la fortune lui préparait. Jusqu'ici, nous n'avons vu que l'artiste; l'homme s'est montré à peine. C'est que toujours docile à la main ferme et un peu rude qui dirigea son enfance et sa première jeunesse, Mozart n'avait encore eu de volonté et d'action qu'à son piano. L'exercice du libre arbitre se réduisait pour lui au choix des traits et points dont il avait à remplir ses feuilles de papier réglé. Mais le jour était venu où la sollicitude paternelle devait renoncer à couvrir plus longtemps, de ses ailes protectrices, le nourrisson chéri. Wolfgang était devenu grand garçon; L. Mozart se faisait vieux; il était nécessaire de songer à l'établissement du jeune homme. Cet établissement où le trouver? à Vienne? mais là toutes les démarches antérieures avaient abouti à un non-succès. A Salzbourg, auprès de l'archevêque? on y avait déjà une place; mais quelle place bon Dieu! et quel patron! Salzbourg d'ailleurs était un pis-aller auquel on aurait toujours le temps de revenir. Les yeux de L. Mozart se tournèrent enfin sur Munich et sur Paris. Munich, le théâtre des succès les

plus récens et les mieux mérités de son fils; Paris, le rendez-vous général des célébrités en tout genre, souvent leur patrie d'adoption, Paris où la famille Mozart avait laissé des souvenirs si brillans et où elle se flattait de conserver plus d'un ami et d'un protecteur. Il fut donc décidé que Wolfgang irait chercher fortune dans l'une et l'autre capitales. Quelque regret que le père éprouvât à se séparer de lui, il fallut faire ce douloureux sacrifice à la nécessité. Le voyage devait durer longtemps et il n'aurait pu, cette fois, être de la partie, sans encourir la colère de son archevêque, déjà très mécontent de ses fréquentes absences et sans risquer de perdre un emploi qu'il tenait à conserver, depuis qu'il avait reconnu combien il lui serait difficile d'en trouver un autre. Il tremblait pour le pain de sa vieillesse, pain jeté plutôt que donné, pain noir et amer, mais assuré du moins. Vieillard prévoyant, aurais-tu deviné que ton fils, la gloire de sa nation, l'éternel honneur de la musique, serait moins heureux que toi; qu'il chercherait vainement dans cette Allemagne, si peuplée de Princes, une Altesse qui voulût le faire travailler et le nourrir!

A la rigueur, un virtuose de vingt ans pouvait aller tout seul à Paris; mais le père craignit que le passage d'une dépendance absolue à une entière liberté, ne fût une modulation trop brusque pour notre héros. Il jugea qu'elle devait être *préparée*, en substituant à l'autorité paternelle, une surveillance moins imposante, moins rigide, quoiqu'aussi fortement intéressée au bien-être de l'individu. Sa mère fut le nouveau Mentor que l'on donna à Mozart pour veiller sur lui dans une ville dont le pavé est semé de pièges. On imagine bien qu'à la

veille de se séparer pour la première fois de son cher Wolfgang, L. Mozart lui recommanda de la manière la plus formelle d'entretenir avec lui une correspondance suivie et détaillée. Elle devait comprendre l'itinéraire du voyage de notre héros, le récit de ses moindres aventures, l'exposé exact de ses relations avec toutes les personnes auxquelles il aurait affaire; le compte balancé des recettes musicales et des mémoires d'aubergiste, enfin et surtout la demande d'instructions pour tous les cas graves et sujets à délibération, où une tête de femme et une tête de génie auraient risqué de se fourvoyer et de tenir une ligne de conduite différente de celle qu'eût choisie la tête calculatrice du vieux diplomate de Salzbourg. C'était là une lourde et terrible besogne pour Mozart, dont la plume séchait entre ses doigts, quand elle avait à tracer des caractères au lieu de notes; mais le directeur de musique et le chef de famille avait si bien discipliné tout son monde, *intra* et *extra muros*, et, devons-nous ajouter, le fils était si profondément pénétré de ce qu'il devait à son père, que les ordres de celui-ci furent remplis à la lettre. Telle est l'origine des documens précieux dont la publication mérite à jamais la plus vive reconnaissance des musiciens. Trop heureux de pouvoir donner à ma narration le plus haut degré d'intérêt dont elle soit susceptible, en mettant le héros lui-même à la place du biographe, je ferai parler Mozart, non pas toujours, comme l'a fait Mr de Nissen, mais toutes les fois que ses paroles mériteront d'être écoutées par la postérité, toutes les fois même qu'elles auront une valeur quelconque pour d'autres que son père, et singulièrement toutes les fois qu'elles ajouteront un trait à la peinture d'un caractère d'homme, dans l'analyse approfondie duquel nous aurons à chercher

l'explication des principaux caractères de Mozart compositeur.

Notre héros et sa mère se mirent en route vers la fin de Septembre 1777. Quand ils furent arrivés à Munich, Mozart courut se présenter chez le comte de Seau, maître des plaisirs, comme disent les Allemands, ou comme diraient les Français, intendant des menus, à la cour de Bavière. Ne sachant point parler par périphrases, Mozart lui dit tout du long «qu'il venait offrir ses ser- «vices à l'Electeur, parce qu'il était de fait qu'un bon «compositeur manquait à la chapelle de Munich.» Avec son ancien guide, notre héros eut pétitionné d'une autre façon. Monsieur l'intendant voulut bien convenir d'une vérité si peu flatteuse pour lui; il conseilla à Mozart de s'adresser directement à S. A. S. et, dans le cas où il ne pourrait obtenir audience, de présenter sa demande par écrit. D'autres personnes influentes promirent de s'employer en sa faveur auprès de l'Electrice.

Un comte de Schönborn et sa femme, sœur de l'archevêque de Salzbourg, passaient justement par Munich. On leur dit que Mozart avait quitté le service du prélat. Ils en furent étonnés et s'étonnèrent bien davantage, ajoute notre héros, «en apprenant que j'avais eu 12 «florins et 30 kreutzer de bienheureuse mémoire.» Tel avait donc été son traitement annuel comme chef d'orchestre de Monseigneur Calloredo, Prince-archevèque de Salzbourg. Douze florins et trente kreutzer!!!

Cependant les démarches des courtisans qui honoraient le jeune musicien de leur protection simulée ou réelle, n'avançaient pas beaucoup ses affaires. Celui de ces Mécène qui parait avoir été le plus sincère, le Prince de Zeil, dit enfin à Mozart: «je crois que nous ne ferons

« pas grand'chose ici. J'ai parlé en particulier à l'Electeur « et il m'a répondu: *à présent c'est trop tôt. Qu'il « aille en Italie; qu'il devienne célèbre. Je ne lui « refuse rien; mais à présent c'est trop tôt.* » Ainsi Maximilien-Joseph, Prince véritablement éclairé et patriote et, ce qui plus est, mélomane, ignorait les triomphes européens d'un Allemand; il lui demandait une célébrité déjà obtenue dans cette Italie même, où on le renvoyait comme on ferait d'un écolier, tant avaient encore de force, à cette époque, les préjugés anti-nationaux qui attribuaient à un peuple étranger l'excellence exclusive et à jamais indisputable dans telle ou telle branche des connaissances humaines. Au temps des Klopstock, des Lessing, des Herder et des Gœthe, des Gluck, des Haydn et des Mozart, l'Allemagne aristocratique et fashionable ne voyait encore de littérature et de poésie que dans les livres français; et un Italien lui semblait aussi nécessaire pour diriger ses chapelles, qu'un Suisse pour garder la porte des ses palais. Seulement, le Suisse pouvait être de Franconie, de Souabe ou de Bavière; mais quant à l'Italien, on le voulait absolument d'Italie.

La réponse de l'Electeur fut loin de décourager Mozart. Il n'y vit qu'une erreur facile à détruire. N'avait-il pas les diplômes académiques de Bologne et de Vérone, le certificat du père Martini et les partitions de deux opéras, dont les feuilles de Milan avaient annoncé la brillante réussite. » L'Electeur ne me connait pas disait-il à un homme de la cour. » Il ignore ce que je puis. « Qu'il assemble tous les compositeurs de Munich; qu'il « en fasse venir d'Italie, de France, d'Allemagne, d'Angle- « terre et d'Espagne, je me fais fort de tenir tête à qui « que ce soit. » Il dit dans un autre endroit de la même

lettre: « Je suis fort aimé ici et je le serais bien davan-« tage, si je parvenais à relever le théâtre lyrique de ma « nation, comme j'ai la certitude de le pouvoir faire. » Ces passages sont remarquables. L'auteur de *l'Enlèvement* y pressent de loin que c'est lui qui doit fonder la musique dramatique de son pays; il s'y reconnait des forces à lutter contre tous les musiciens vivans et se déclare par là le premier musicien du monde, avec aussi peu de détours qu'il en aurait mis à avouer un rhume. Toutes les pièces attestant le séjour et les exploits de Mozart en Italie, lui furent envoyées par son père. Le Cte. Seau, après en avoir pris connaissance, témoigna combien il étoit enchanté de ce qu'un artiste d'un mérite aussi éprouvé eût choisi Munich pour s'y établir et, au moment de congédier le pétitionnaire, l'Excellence « toucha même à son bonnet de nuit. » Quelques jours après, il fut signifié à Mozart qu'il n'y avait point de vacance. Bien persuadé alors que pour être maître de chapelle à Munich, il fallait autre chose qu'un talent reconnu de l'Europe et beaucoup de franchise, notre héros continua son voyage par Augsbourg. Son père lui avait recommandé d'aller faire sa cour au syndic de cette ville, avec lequel il avait eu des relations autrefois. Mr. Langenmantel, c'était le nom du syndic, était une variante du comte de Tuffière, réduit aux proportions bourgeoises d'une ville libre et impériale d'Allemagne. Un cousin de Mozart, honnête artisan, lui servit d'introducteur auprès de cette haute notabilité, c'est-à-dire qu'il le mena jusqu'à la porte cochère et l'attendit sur l'escalier. Je ne manquai pas, dit notre héros « de présenter tout « du commencement, à Mr. l'archi-syndic, les plus hum-« bles salutations de papa. Il daigna se rappeler de tout « fort gracieusement et me demanda: *comment c'est-il*

«*allé jusqu'ici à Monsieur* (*)? Je répondis aussitôt: «*très bien, Dieu merci, et je me flatte que ce lui* «*est bien allé également.* Il devint plus poli et me «dit *vous.* Alors je l'appelai *votre grâce* (Gnaden) «comme j'avais fait auparavant. — Mon habitude est de «toujours être avec les gens comme ils sont avec moi.» Quand la famille Langenmantel qui, malgré ses ridicules, aimait beaucoup la musique, eût entendu Mozart improviser et jouer à livre ouvert tout ce qui lui tomba sous la main, on fut avec lui d'une politesse extrême. Le fils de la maison s'offrit à le conduire en personne chez le célèbre facteur d'orgues et de pianos Stein, pour lequel notre héros avait une lettre de recommandation. Je dirai en quelques mots ce qu'était cet artiste. Jean-André Stein, d'abord organiste à l'église des Carmes déchaussés d'Augsbourg, sentit bientôt que son génie l'appelait à perfectionner le mécanisme des instrumens à clavier et non à les faire valoir, par un talent d'exécution que la nature lui avait refusé très heureusement. La construction d'un orgue magnifique, à 43 jeux ou voix, et un grand nombre d'inventions dont quelques unes eurent les résultats les plus importans, en firent le premier homme dans son art et comme qui dirait le Mozart de la fabrication instrumentale. Il inventa divers genres de clavecin, comme le *vis-à-vis* ou *pantalon double,* un autre dit *organisé;* le *mélodicon* instrument portatif de $3\frac{1}{2}$ octaves, à vent et à tuyaux comme l'orgue, enfin *l'harmonica* à cordes et à clavier. Mais le plus grand ser-

(*) *Wie ist es dem Herrn immer gegangen?* C'est encore ici, mais avec l'adoucissement du titre de Monsieur, substitué au pronom *il* ou *lui*, la tournure très grossière qui résulte en allemand de l'emploi de la troisième personne, quand on devrait parler à la seconde.

vice que Stein ait rendu à la musique, ce fut d'avoir donné au *forte-piano* un degré de perfection qui décida la préférence qu'on lui accorda généralement depuis sur toutes les autres espèces de clavecin. Héritier des talens paternels, son fils continua à Vienne la fabrication des pianos si connus et si justement estimés qui portent son nom. Mozart eut la fantaisie de se présenter chez Stein sous le nom de Trazom, soi-disant élève du pianiste Hyl à Munich. Le facteur qui apparemment n'avait jamais entendu parler de Mr. Trazom, allait décacheter la lettre de recommandation pour savoir quel accueil il convenait de lui faire; mais notre héros l'en empêcha. « Pourquoi perdre le temps à lire cette lettre. Songez « plutôt à nous faire entrer dans le salon, car je suis « impatient d'essayer vos pianos. — Très bien, puisque vous « le voulez — et d'ouvrir. Je courus aussitôt à l'un des « trois instrumens qui étaient dans la chambre; je jouai. « Lui, grillant d'éclaircir ses doutes, put à peine rompre « le cachet; il ne regarda que la signature. Oh! s'écria- « t-il; puis il m'embrassa et se réjouit beaucoup. » Mozart fut aussi content des pianos de Stein que celui-ci de son exécution. La description qu'il en donne serait sans intérêt, aujourd'hui que ces instrumens se trouvent partout et qu'on y a même ajouté tant de perfectionnemens nouveaux. Après cela, Mozart voulut toucher le fameux orgue à 43 jeux que Stein avait construit pour l'église des Carmes. « Quoi, un homme tel que vous, un « claveciniste de cette force, voudrait jouer sur l'orgue, « un instrument où il n'y a douceur ni expression, ni « *forte* ni *piano* et qui va toujours du même train. — « C'est égal, l'orgue à mes yeux, ainsi qu'à mes oreilles, « est le roi de tous les instrumens. — Eh bien soit. Nous « allâmes donc à l'église. Je remarquai à ses discours

« qu'il n'espérait pas me voir tirer grand parti de son « orgue, croyant que je jouerais dessus en pianiste. Il « me raconta que Chobert lui avait exprimé le même « désir et qu'il en avait eu d'abord quelque inquiétude ; « car, disait-il, il y avait dans l'église assez de monde et « je m'attendais à ce que Chobert ne serait que feu, « verve et prestesse, toutes choses qui sur l'orgue ne « sont pas à leur place. Mais dès qu'il eût commencé, « je fus prompt à changer d'avis. — Et croyez-vous donc, « Mr. Stein, que moi j'irai courir sur l'orgue à franc-« étrier ? — O vous ! c'est bien différent. Nous montâmes « au chœur ; je me mis à préluder et lui souriait déjà ; « puis une fugue. — De par le ciel ! je conçois que l'on « aime à jouer de l'orgue, quand on en joue comme « vous. »

Nous allons voir, dans le compte rendu d'une journée que notre héros passa chez des religieux mélomanes, au couvent de la Ste. Croix, comment il sut reconnaître l'hospitalité de ces bons pères et ce qu'était son talent d'improvisateur. Après une symphonie de sa composition, assez mal exécutée par l'orchestre du couvent, Mozart se fit entendre dans deux concertos de violon, le premier de lui, le second de Wanhall. Un petit clavecin fut ensuite apporté. « Je préludai et jouai une sonate, « puis des variations de Fischer. Cela fini, quelques moi-« nes s'approchèrent du doyen et lui dirent à l'oreille « qu'il fallait m'entendre jouer en style d'organiste (or-« gelmässig). Je demandai un thème ; un des moines me « le fournit. Je le menai promener et, au beau milieu de « la fugue, qui était en *sol* mineur, je commençai quel-« que chose de badin en majeur sans changer le mou-« vement ; après cela reparut le thème mais renversé. « Enfin il me vint en idée qu'il serait possible de faire

« marcher ensemble le motif badin *(das scherzhafte « Wesen)* et le thème de fugue. Je ne cherchai pas « longtemps; j'essayai de suite et, voyez un peu, tout s'a-« justa comme si Daser lui-même (*) avait pris la me-« sure. La tête manqua tourner au doyen d'admiration et « de joie. *Voilà qui est décidé, fini*, *s'écriait-il; il « faut bien croire ce que je n'aurais jamais cru! « Vous êtes un homme tout entier sur ma foi!* » Le lecteur ne demanderait pas mieux, sans doute, que de partager l'extase contrapontique du bon moine; mais peut-être aura-t-il quelque peine à concevoir comment deux thèmes, l'un en majeur, l'autre en mineur, peuvent être réunis harmoniquement et se développer dans la même série d'accords. L'expliquer serait beaucoup trop long et n'avancerait guères celui qui aurait besoin d'une explication. Il me suffira de dire que la chose est possible, quand les thèmes sont présentés dans des modes corrélatifs ou très voisins l'un de l'autre, à quoi il faut ajouter que l'harmonie, résultant de leur amalgame, sera toute différente de celle de chacun d'eux, entendus séparément. Mais trouver d'inspiration, en se jouant, ce qui eût couté une nuit de labeur et valu le lendemain un mal de tête au plus subtil contrapontiste, n'en prouve pas moins une force et une spontanéité de combinaison incroyables, surhumaines, miraculeuses. La complaisance de notre héros, comme nous le verrons par la suite, ne se fatigua jamais avec un auditoire, ou même avec un seul auditeur, qui prenait plaisir à l'entendre. Quelqu'un du couvent apporta une sonate fuguée et très difficile. Mozart dit: « c'en est trop; je ne pourrai pas jouer cette sonate-là à livre ouvert. » *C'en est trop assurément*

(*) Quelque tailleur probablement.

reprit le doyen avec une vivacité qui trahissait la crainte bienveillante de compromettre le triomphe de son hôte. *Il n'y a personne à qui cela fût possible.* « Cependant je vais essayer » continua Mozart. Il ne dit point de quelle manière il essaya, mais nous apprenons que le doyen qui se tenait derrière lui, criait à chaque instant : *O l'archicoquin! ô le fripon!* (O du Erzschuftli! o du Spitzbube!)

Mozart donna un concert public à Augsbourg et partit pour Manheim à la fin d'Octobre.

A bien des égards, le séjour de Manheim fut pour lui l'exacte répétition de ce qui lui était arrivé à Munich. Accueil flatteur à la cour, succès brillans, protections nombreuses, promesses et cajoleries de l'intendant des menus plaisirs, demande d'une place et refus nettement articulé; en un mot, il n'y eut de changé à la comédie que le lieu de la scène et les acteurs. Seulement à Manheim, notre héros avala l'eau bénite de cour en plus fortes doses. Les souvenirs qu'il avait laissés dans cette capitale lorsqu'il y passa il y a quatorze ans, vivaient encore parmi les amateurs de musique. On fut empressé de revoir le petit prodige. Cannabich le présenta aux musiciens de la chapelle dont il était directeur. « Ceux qui me con-« naissaient de réputation, dit Mozart, me témoignèrent « beaucoup d'estime et furent très polis; mais d'autres « qui n'avaient pas entendu parler de moi, me regardèrent « avec de grands yeux et d'un air assez ridicule. Parce « que je suis jeune et petit, ils imaginaient que rien de « grand et de vieux ne saurait se cacher là dessous. » Après une visite à l'intendant, Cte Saviola, Mozart fut admis à jouer devant la cour. L'Electeur palatin Charles-Théodore (depuis Electeur de Bavière) daigna le complimenter en termes très gracieux pour le temps:

« Voilà bientôt quinze ans, je crois, qu'il n'a été ici? — « Oui, votre Altesse, quinze ans que je n'ai eu l'hon- « neur... — Il joue d'une manière incomparable. » — L'Electeur prouva combien il était content en effet. Il avait quatre enfans naturels, un fils et trois filles qui apprenaient la musique. Ordre fut aussitôt donné à l'intendant de conduire Mozart auprès d'eux. Mozart y alla, y retourna le lendemain et les jours suivans, de telle sorte que ses visites se changèrent peu à peu en véritables leçons. L'Electeur venait y assister et causait d'épanchement avec le nouveau maître. Des variations pour le petit comte, un rondo pour la petite comtesse, furent trouvés à ravir. « *A propos, vous restez l'hiver à* « *Manheim?* » disait la gouvernante, de ce ton qui, dans la bouche de nos protecteurs ou de nos chefs, laisse deviner une nouvelle agréable sous la forme de l'interrogation. Mozart répondit qu'il n'en savait rien encore. « *C'est pourtant de l'Electeur lui-même que je tiens* « *le fait. A propos, m'a-t-il dit, Mozart nous* « *reste tout l'hiver.* » Plein de brillantes espérances, notre héros ingénu courut de suite chez le Cte. Saviola. Puisque l'Electeur voulait le retenir, ce ne pouvait être, sans doute, pour qu'il dépensât son argent à l'auberge, mais bien pour lui faire continuer d'office les leçons qu'il avait données jusques là en amateur. L'intendant était heureux d'employer tout ce qu'il pouvait avoir de crédit en faveur du protégé de madame la gouvernante. D'autre part, on faisait espérer à Mozart qu'il obtiendrait aisément le titre et l'emploi d'un compositeur de la chambre, toutes les places de maître de chapelle se trouvant déjà occupées. Ses affaires allaient donc le mieux du monde. Il ne s'agissait plus que de la signature de l'Electeur qui lui même, assurément, brûlait de

l'apposer à l'acte par lequel devait lui être garantie l'acquisition du virtuose incomparable. Mais d'abord survint un gala de plusieurs jours où il fut impossible à l'intendant de parler à S. A. S. Après cela, une chasse malencontreuse ajourna de nouveau la conclusion de l'affaire. Le temps s'écoulait et Mozart perdait patience. Hélas, pendant qu'il usait ses souliers à courir après une réponse inutilement poursuivie depuis deux mois, des confrères qui ne savaient pas le contrepoint comme lui, mais qui savaient la cour un peu mieux que lui, battaient en brèche sa faveur naissante. On alarma la tendresse paternelle de Charles-Théodore sur les suites fâcheuses qu'un changement de maître a presque toujours pour les élèves en musique. Puis, fut-il ajouté, quel est ce Mozart auquel on voudrait sacrifier le maître actuel, ancien et dévoué serviteur? un petit aventurier, un charlatan, s'il faut le dire, un croque-note à douze florins que l'archevêque de Salzbourg a chassé de son service, *parce qu'il ne sait rien et qu'il aurait fallu l'envoyer apprendre la musique dans un conservatoire de Naples* (*). Et ce mauvais sujet deviendrait compositeur de la chambre, à une cour électorale! il enseignerait ce qu'il ne sait pas, aux quasi augustes enfans de S. A. S.! Ces insinuations, ou autres semblables, atteignirent parfaitement le but qu'on se proposait. Mozart vit que le Cte. Saviola commençait à l'éviter; il l'aborda résolument, l'intendant haussa les épaules. « *Pas de réponse* « *encore?—Je demande bien pardon, mais un non* « *malheureusement. — Hé bien, voilà ce que l'Elec-* « *teur aurait pu me faire savoir plus tôt. Cepen-*

(*) Les paroles mêmes de l'archevêque, rapportées dans une lettre de L. Mozart au père Martini.

«*dant je vous prie, Mr. le comte, de remercier en*
«*mon nom S. A. S. pour la tardive quoique très-*
«*gracieuse nouvelle* »

Parmi ceux qui travaillèrent à miner le terrain de la cour sous les pas novices du jeune homme, le plus actif et le plus malfaisant parait avoir été l'abbé Vogler, maître de chapelle en second à Manheim. Voilà du moins ce que Mozart père énonce positivement dans une de ses lettres. Comme cette allégation ne se trouve accompagnée toutefois d'aucune espèce de preuve, elle pourrait n'être qu'une conjecture; mais il y a un fait avéré; c'est l'aversion profonde de Mozart pour ce même abbé Vogler. Il eut avec lui à Manheim des relations fréquentes et il le juge avec une égale rigueur comme exécutant, comme compositeur et comme théoricien, sans épargner davantage l'individu moral. Il convient de nous arrêter là-dessus et cela par deux raisons. En premier lieu, l'abbé Vogler jouit, dans le monde savant, d'un triple renom, en qualité de compositeur, de théoricien et de virtuose-organiste, tandis que sous tous ces rapports, Mozart le condamne de la manière la plus formelle. La seconde raison, et la plus importante, c'est que s'il y eut un homme au monde qui jugea les musiciens morts et vivans avec une haute impartialité et une intelligence invariablement supérieure aux idées et aux préjugés de son époque, cet homme fut Mozart, comme nous le verrons en son lieu. De là sortirait une contradiction, ou l'apparence d'une injustice dont, par des motifs personnels, notre héros se serait rendu coupable, une fois en sa vie. Et pourtant Mozart ne se trompa, ni ne fut injuste à l'égard de Vogler. Ecoutons d'abord ce qu'il en dit : « Le vice-maître de chapelle, abbé Vogler, est un bouffon musical, « un homme qui croit valoir beaucoup et qui ne sait pas

« grand'chose. L'orchestre ne le peut souffrir. Voici en « peu de mots son histoire. Il arriva *misérable* à Manheim où il se fit entendre sur le clavecin et composa « un ballet. On en eut pitié et l'Electeur l'envoya en « Italie. L'Electeur étant venu à Bologne, questionna le « père Valotti au sujet de Vogler. *O! Altezza questo « è un gran uomo* etc. Il voulut connaître aussi l'opi« nion du père Martini: *Altezza è buono, ma poco a « poco quando sara un poco piu vecchio, piu sodo « si fará si farà, ma besogna che si lengi molto.* « A son retour, Vogler se fit ecclésiastique et devint « chapelain de la cour. Il composa un *Miserere* dont « tout le monde me dit qu'il était impossible de l'écou« ter, tout y allant faux. Apprenant qu'on ne louait pas « beaucoup son chef-d'œuvre, il courut se plaindre à « l'Electeur de ce que l'orchestre jouait mal à dessein; « bref, il tourna si bien la chose et fit auprès des fem« mes de petites bassesses qui réussirent au point, qu'on « le nomma vice-maître de chapelle. C'est un fou qui « s'imagine qu'il n'y a rien de meilleur et de plus par« fait que lui. Son livre peut servir à apprendre l'arith« métique, mais non la composition. Il assure qu'il lui « faut trois semaines pour faire un compositeur et six « mois pour faire un chanteur; mais c'est ce qu'on n'a « pas encore vu. Il méprise les plus grands maîtres. En « ma présence, il a osé parler de Bach avec mépris! Je « crus que j'allai le prendre par la tête, mais je fis sem« blant de n'avoir rien entendu et je me retirai. » Voici en quels termes Mozart parle d'une messe de Vogler: « De ma vie je n'ai entendu chose pareille, car souvent « les parties ne s'accordent pas du tout; (Es stimmt oft « gar nicht.) Vogler court à travers les tons comme s'il « voulait vous y trainer par les cheveux, mais pas de

« manière à ce qu'il valût la peine de l'y suivre; non, « tout crûment, sans la moindre originalité. Que si j'attrape une idée qui ne soit pas mauvaise, vous pouvez « être bien sûr qu'elle ne restera pas longtemps telle. « Bientôt elle devient — bonne? au contraire! mauvaise, « détestable, et cela de deux ou trois manières différentes. L'idée est à peine présentée, que survient tout à « coup autre chose qui la gâte, ou elle ne conclut pas « assez naturellement pour pouvoir rester bonne; ou elle « n'est pas à sa place; ou bien encore elle est gâtée par « l'instrumentation. » L'exécution de Vogler sur l'orgue n'est pas moins sévèrement critiquée que son style de composition. « Au fond, ce n'est qu'un charlatan. Lorsqu'il veut être majestueux, il tombe dans la sécheresse. « Lui-même fort heureusement s'ennuie très-vite à jouer « de la sorte, ce qui fait aussi que les auditeurs ne s'ennuient pas longtemps. Mais que vient après cela? un « bredouillage inintelligible. Je m'étais placé à distance « pour l'écouter. Il commença une fugue où six notes « étaient frappées sur la même touche et *presto* (*) Alors « je montai au chœur; car, en vérité, il y a plus de « plaisir à le voir qu'à l'entendre jouer. » L'abbé Vogler avait engagé plusieurs fois Mozart à venir chez lui, mais celui-ci ne s'étant pas rendu à son invitation, le maître de chapelle alla jusqu'à lui faire la première visite, tant il était impatient de connaître la force du jeune homme sur le clavecin et surtout de lui montrer la sienne. Il joua à livre ouvert un concerto de Mozart. « Le premier morceau alla *presto*; le second *allegro* « et le troisième *prestissimo*. La basse était presque

(*) Sur l'orgue! il y avait bien là de quoi mettre en fuite un auditeur comme Mozart.

« toujours changée et parfois il substituait à ma musique « une mélodie et une harmonie de sa façon. Jouer ainsi « *prima vista* ou faire c... c'est pour moi tout un. Les « auditeurs, je parle de ceux qui méritent ce nom, ne « sauraient rien dire, après une telle musique, si ce n'est « qu'ils ont *vu* jouer du clavecin. En écoutant, ils entendent « pensent et sentent aussi peu que l'exécutant lui-même. « Vous pouvez imaginer à quel point cela devint intolé- « rable, puisque je ne pus m'empêcher de lui dire : *beau- « coup trop vite !* D'ailleurs, il est bien plus facile de « jouer une chose vite que lentement (*). On peut, dans « un passage, escamoter quelques notes, sans que person- « ne le remarque, mais est-ce beau ? On peut, à l'abri « d'une grande vitesse, changer de la main droite et de « la main gauche, sans que personne le voie et l'enten- « de ; mais est-ce beau ? Et en quoi consiste l'art de « jouer *prima vista ?* en ceci : prendre le morceau dans « le mouvement prescrit ; l'exécuter comme il doit l'être ; « faire sentir chaque note, chaque appogiature avec le « goût et l'expression convenables, de manière à faire « croire que celui qui joue la pièce en est l'auteur. Le « doigté de Vogler est misérable. Il exécute tous les « passages descendans de la main droite avec le pouce « et l'index. »

Observons d'abord que toutes les critiques de Mozart, en ce qui concerne l'exécution de Vogler, sont parfaitement motivées et qu'elles s'appuient sur un relevé de défauts choquans et palpables pour quiconque est musicien ; et, ces critiques, il les adresse en confidence à son père, celui de tous les hommes qu'il aurait le moins voulu tromper et qu'il eût trompé le plus difficilement.

(*) C'est-à-dire dans le mouvement convenable.

Sans contester à Mozart la bonne foi de ses jugemens, on trouvera peut-être qu'il les énonce ici avec quelque dureté. Que voulez-vous, il ne sut pas plus déguiser la vérité que l'adoucir. Ce fut toujours là son plus grand défaut et son plus grand malheur. Comme il parlait invariablement le langage de l'*homme qui avait toujours raison*, on ne doit point s'étonner s'il ne réussit pas beaucoup mieux que lui dans le monde. Mais ce langage ne parait-il pas s'être démenti à l'égard de Vogler, jugé comme théoricien et compositeur? Avant d'examiner ce point, hâtons-nous de prévenir la confusion des dates. En 1777, l'abbé Vogler n'en était encore qu'à son début; il ne se rendit célèbre en Allemagne qu'après la mort de Mozart, dont il était l'aîné de sept ans. On n'avait de lui que ses premières compositions et son livre. Or ce qui a fait de Vogler un homme remarquable dans l'histoire de la musique, ce n'est pas tant, je crois, la transcendance de son génie d'artiste, mais la réunion de plusieurs talens de musicien que relevaient singulièrement un esprit original et scrutateur, une tête spéculative et un fonds de connaissances très variées, dont quelques unes, sans entrer directement dans la musique, s'y rattachaient par les sciences auxiliaires. S'il eut véritablement du génie, ce fut pour l'acoustique et la mécanique, témoin son système de simplification de l'orgue et le bel instrument, nommé *orchestrion*, qu'il inventa. Sous plusieurs de ces rapports, qui ne s'étaient même pas développés à l'époque dont il s'agit, Mozart ne pouvait et n'aurait pu être son juge. Mozart était musicien dans la plus vaste acception du terme, mais il n'était que cela. Il avait affaire au compositeur, à l'exécutant et à l'auteur d'une théorie musicale; encore celui-ci, à vrai dire, était-il beaucoup moins de sa compé-

tence que les deux premiers. Notre héros méprisait les théories, et peut-être qu'en examinant celles qui avaient cours de son temps, on trouvera ce mépris assez naturel. Cela posé, nous devons croire que par la suite l'abbé Vogler fit des progrès en composition ; nous admettons aussi qu'il devint plus sage sur l'orgue et joua la musique de piano d'une manière moins blessante pour l'amour-propre des auteurs. Il est donc très vraisemblable que plus tard, Mozart eût mitigé son arrêt ; mais l'eut-il changé du noir au blanc ? c'est ce dont je doute beaucoup et voici pourquoi. En consultant les notices biographiques et le témoignage des élèves de Vogler, parmi lesquels on compte Mr Gottfried Weber, on voit que l'originalité du savant abbé allait jusqu'à la bizarrerie, et que ses aperçus tournaient volontiers au paradoxe. Mais souvent, et c'est là le pire, bizarreries et paradoxes cachent tout bonnement, chez lui, un vrai charlatanisme et le cachent assez mal. Ainsi, pour faire une soi-disant application de sa théorie de la musique imitative, il annonçait, dans le programme de ses concerts, un combat naval, la chute des murs de Jéricho, le battage du riz en Afrique, et autres peintures de ce genre, dont le public ne devinerait jamais la ressemblance, sans l'écriteau portant en grosses lettres le nom de l'original. Vogler eut encore la manie de ressusciter la musique des anciens. Il en savait là-dessus autant que nous en savons tous, c'est-à-dire peu de chose ou rien du tout. N'importe, il annonça au monde savant l'intention de prouver l'excellence de cette musique. Comment s'y prit-il pour cela? il choisit quelques mélodies de choral, notées sur les vieux tons d'église qu'on est convenu d'appeler modes grecs; et, comme la raideur et l'extrême pauvreté de ces mélodies construites sur des gam-

mes qui manquent de liaison systématique et de fondement, se refusaient à la modulation habituelle, il fallut, pour y joindre d'autres parties, recourir à une combinaison d'accords toute particulière et aux transitions les plus insolites; il fallut même trouver ce dont on n'avait pas encore essayé. Entre gens du métier, personne n'ignore qu'avec de tels moyens, il n'est pas une donnée mélodique, si insipide qu'elle soit, dont on ne puisse faire quelque chose de beau et de très-beau, le génie aidant. Voyez par exemple ce que serait la partie du spectre, dans *Don Giovanni*, détachée de son instrumentation. On n'y trouverait aucun sens musical. Voilà comment l'abbé Vogler tira d'une harmonie savante et recherchée l'effet que les mélodies de choral ne pouvaient avoir en elles-mêmes. Celui qu'elles produisirent, habillées de la sorte, parut aussi frappant que majestueux. Et Vogler de dire: Messieurs, voilà ce qu'était la musique grecque; et les dupes de se récrier sur l'incomparable beauté de la musique grecque; et les écrivains d'en prendre texte pour attaquer la musique moderne, réduite, dans sa misère, à la transposition continuelle de deux modes, le majeur et le mineur, tandis que les anciens qui n'avaient ni l'un ni l'autre, bâtissaient sur chaque échelon de la gamme un système tonique différent, chacun divisé en régions authentique et plagale et qu'ils possédaient enfin, outre les genres diatonique et chromatique, le merveilleux arcane du genre enharmonique, devenu insaisissable pour nos oreilles grossières, puisqu'il procédait par quarts de ton. Quelle variété et quelle richesse! La mystification était si divertissante, que l'on pardonne à Vogler d'avoir été jongleur à ce point. Mystification est bien le mot. Vogler devait savoir, mieux que personne, que des ténèbres égyptiennes

vous arrêtent dès le premier pas, quand on essaye de retirer le cadavre de la musique antique, de dessous la poussière amoncelée de vingt siècles; il ne pouvait ignorer, que si un fait parait certain, au milieu du chaos d'incertitudes et de contradictions inextricables, qui font tout notre savoir en matière de musique antique, c'est que les Grecs ne connurent jamais l'harmonie. Et pour nous faire prendre goût à des mélodies prétendues grecques, il les plie avec effort aux règles du chant multivocal, il les assaisonne avec les ingrédiens les plus raffinés de l'art moderne, ingrédiens dont les anciens ignoraient jusqu'aux préparations les plus simples, puisqu'il ne parait pas qu'ils aient chanté autrement qu'à l'unisson et à l'octave. La vanité du docte abbé pouvait trouver son compte à faire battre le blé d'Afrique par des symphonistes et à évoquer le fantôme trompeur d'une musique morte à jamais; toutefois il est juste de dire qu'en d'autres occasions, il aima le paradoxe d'un amour pur et désintéressé. Par exemple, voici ce qu'il nous enseigne dans son traité de composition: «Pour la modulation, il n'y a qu'une seule règle, mais elle est «générale; c'est qu'il n'est pas permis d'enjamber sur «un degré, formant la distance d'un bémol ou d'un dièse, «relativement au signe dont la clef est armée.» Cela veut dire que pour moduler d'un ton dans un autre ton, il faut traverser, un à un, tous les degrés modulatoires qui pourraient se trouver entr'eux. Les lecteurs tant soit peu musiciens, comprendront l'énorme et gratuite absurdité d'une pareille défense. Personne au monde, sans excepter l'inventeur de la règle, ne s'y est jamais conformé et n'aurait pu s'y conformer dans la pratique, et on trouverait difficilement un mocreau de 50 ou 60 mesures, où cette prétendue règle ne fut pas violée.

Rien n'est plus commun que de passer sans accords intermédiares, de *ut* majeur par exemple en *la* bémol, ou en *ré* bemol majeurs et de franchir ainsi, d'un élan, la distance de cinq degrés modulatoires. Je ne parle pas du procédé enharmonique moderne, au moyen duquel sept dièses peuvent être substitués immédiatement à sept bémols, et que Vogler lui-même a, sans doute, employé plus d'une fois.

Ce goût pour les idées paradoxales et sophistiques, et cette propension au charlatanisme, devaient se prononcer avec plus de force dans la jeunesse de Vogler, alors que ses titres réels à l'estime du monde musical et savant n'étaient pas encore clairement établis. Aussi partout, nous le voyons viser à un genre d'effets contraires aux bons principes et qui ne peuvent éblouir que les ignorans. Compositeur d'église, il module à tort et à travers et jette ses idées, l'une après l'autre, sans les développer. Organiste, il dénature par une exécution extravagante le plus majestueux et le plus solennel des instrumens. Interprète des idées d'autrui, il les change arbitrairement, les confond et les brouille, à force de vitesse, le tout à la barbe de l'auteur, ainsi exécuté dans le sens juridique du mot. Maître de composition enfin, il donne des règles générales, qui rendent la composition impossible. Et en voilà plus qu'assez pour justifier l'aversion que Vogler inspirait à Mozart, ennemi mortel du charlatanisme, sous quelques dehors qu'il se présentât. Mozart devinait le charlatanisme par instinct, il en détestait jusqu'à l'ombre, lui, qui fut la candeur personnifiée, lui, dont le dédain pour toute espèce de calcul fondé sur l'ignorance des auditeurs, et pour tout moyen d'effet, qu'aurait désavoué un goût sévère, alla jusqu'au sacrifice de son bien-être et de sa popularité,

dès qu'il eut à choisir entre son intérêt et sa consience musicale. Un homme qui affectait de mépriser Bach et qui se vantait de former un compositeur en trois semaines, ne pouvait être l'homme selon le cœur de Mozart. Celui-ci dut y reconnaître son antipode. « Vogler est un bouffon musical » dit-il dans son langage un peu cru et ce mot exprime, de la manière la plus énergique, l'opposition hostile, l'incompatibilité absolue des deux natures.

CHAPITRE IX.

1778.

Refusé par l'Electeur palatin, Mozart allait continuer son voyage. Ses amis lui objectèrent la saison, (on était au cœur de l'hiver) ce qui ne l'eut probablement pas arrêté, si pour le retenir, on n'avait fait valoir des raisons meilleures que le mauvais temps et les mauvais chemins. Cannabich parlait de lui trouver des écoliers, beaucoup d'écoliers; un autre offrit la table, un troisième le logement; enfin un riche Hollandais, grand amateur de musique, lui proposa 200 florins pour trois concertos de clavecin courts et faciles, et deux pièces pour la flûte. On engageait aussi notre héros à composer quelques duos pour piano et violon, qui seraient publiés moyennant une souscription. Il y avait là pour deux mois de travail au moins et les propositions ayant paru acceptables, Mozart se décida à rester. Peu de temps après, il fit une excursion à *Kirchheim-Poland*, où résidait une princesse de Weilbourg, dont la passion et le talent

pour la musique étaient généralement connus. Il y passa huit jours, qui furent très activement employés comme on peut le croire. Toutefois, malgré les relations agréables qu'il avait formées à Manheim, et d'autres motifs plus puissans encore, qui auraient pu l'y retenir, il lui tardait d'être à Paris. « Je suis compositeur, écrivait-il à « son père; je suis né pour être maître de chapelle; je « ne saurais enfouir le talent dont Dieu m'a si libérale-« ment gratifié (soit dit sans orgueil, car en ce moment « je le sens plus que jamais) et cela arriverait néan-« moins, si je me chargeais de tant d'écoliers. Il y a « surtout une chose qui me préoccupe; c'est le désir « de faire des opéras, français plutôt qu'allemands et italiens plutôt que français. Chez Wendling (*) ils di-« sent tous que ma musique plaira beaucoup à Paris, « car vous savez que je puis assez aisément prendre et « imiter la manière et le style de toute sorte de composi-« teurs. »

Les espérances de Mozart parurent se réaliser, en effet, dès son arrivée dans la grande ville. Dame fortune qui fuyait devant lui sur les grandes routes de l'Allemagne, eut l'air de s'arrêter et de l'attendre à la barrière de Paris. Un visage de bon augure, celui d'un ami éprouvé, fut un des premiers qu'il salua, en revoyant les lieux, où son enfance glorieuse obtint tant de couronnes. Grimm, dont la position sociale avait beaucoup changé depuis quelque temps, était toujours le même pour son ancienne connaissance. L'homme de lettres, devenu ministre plénipotentiaire et le bourgeois élevé au rang de baron, aimait encore Mozart. Son crédit et ses relations dans le monde, comme avec les

(*) Directeur de l'orchestre de Manheim.

artistes, furent de nouveau employés en faveur du jeune musicien. Mozart devint le commensal de Mme d'Epinay, de Noverre et de Le Gros, nom moins fameux que les deux premiers, mais personnage beaucoup plus important pour Mozart, puisqu'il était directeur du concert spirituel. Les occasions où l'on pouvait avoir besoin de lui étaient nombreuses; elles ne tardèrent pas à se présenter. Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, venait d'adresser au concert spirituel un *Miserere* de sa composition, pour y être exécuté dans le courant de la semaine sainte. L'auteur avait adapté sa musique au personnel de Manheim, où les choristes étaient mauvais et en petit nombre; à Paris, ils étaient nombreux et excellens. Le Gros, par cette raison, engagea Mozart à faire d'autres chœurs, plus en rapport avec les moyens d'exécution dont disposait le concert spirituel, L'offre était honorable; mais il n'y avait plus que quelques jours jusqu'à la semaine sainte; le *Miserere* était à refaire d'un bout à l'autre, et pour surcroit de gène, il fallait travailler, non chez-soi, mais dans le cabinet du directeur, par je ne sais quel motif que la correspondance ne dit point. Mozart, qui ne connut jamais d'obstacles, ni d'embarras sérieux, quand il s'agissait de composer, quelles qu'eussent été les conditions du travail, fut prêt avant le terme. « C'est pourtant une malédiction, dit-il, « que de ne pouvoir écrire chez soi et d'être pressé par « dessus le marché. » On fit voir ces chœurs à Gossec qui en trouva la composition admirable. « Gossec est mon « meilleur ami et un homme très-sec » à quoi notre héros aurait pu ajouter que c'était l'homme de France sans contredit le plus capable de l'apprécier. De tels juges étaient rares à Paris. Le *Miserere* achevé, on commanda à Mozart une symphonie concertante pour quatre virtuo-

ses du concert spirituel: Wendling, (flûte) Ramm, (hautbois) Punto, (cor de chasse) et Ritter, (basson). D'autre part, Noverre prit sur lui d'échafauder un opéra, avec l'aide d'un rimeur en sous-ordre, auquel il fournit un plan et des idées. Le rimeur avait déjà bâclé tout le premier acte, que l'on était encore indécis sur le titre que porterait l'ouvrage. Mozart qui devait le mettre en musique, croyait que ce serait *Alexandre et Roxane*. La lettre où il annonce ces grandes nouvelles se termine ainsi: « le baron Grimm et moi, nous exhalons souvent « notre colère contre la musique d'ici, N. B. entre nous; « car en public, il faut crier *bravo bravissimo*, et ap-« plaudir à outrance. Ce qui me fâche le plus en tout « cela, c'est que Messieurs les Français n'ont amélioré « leur goût qu'en autant qu'ils peuvent supporter aujourd'-« hui la bonne musique; mais de reconnaître que la leur « soit mauvaise, Dieu préserve! et le chant! *Oime!* Je « pardonnerais encore aux chanteuses de ce pays leurs « brailleries françaises, si elles ne chantaient pas d'airs « italiens; mais gâter la bonne musique, voilà qui est « vraiment intolérable! » A cela, Mozart père répondit comme un oracle: « Il est fâcheux, sans doute, que les « Français n'aient pas encore changé entièrement de goût; « mais crois-moi, cela viendra peu à peu; car ce n'est « pas une bagatelle que de refondre toute une nation. « C'est assez qu'à présent les Français soient en état d'é-« couter le bon; insensiblement ils apprendront à con-« naître la différence. » Ils la connaissent aujourd'hui; mais ni le père ni le fils ne devaient être témoins du grand et miraculeux événement de leur conversion musicale.

Grimm voulut rappeler Mozart au souvenir de Mme. la Princesse de Bourbon, qui l'avait connu enfant. Il lui

donna, à cet effet, une lettre de recommandation pour la duchesse de Chabot, une des dames de la Princesce. La lettre fut remise et Mozart appointé à huitaine. Il se présenta au jour indiqué. Ce jour, à ce qu'il parait, il faisait très froid. «Je fus obligé d'attendre une demi-«heure dans une grande chambre glaciale, où il n'y «avait ni feu ni cheminée. Enfin, la duchesse Chabot «parut; elle m'accueillit avec une extrême politesse et «me pria de vouloir bien me contenter du clavecin qui «était là, aucun des siens n'étant en ordre. Je répondis «que je jouerais bien volontiers, mais que pour le mo-«ment ce m'était impossible, parce que j'avais les doigts «gelés. Je la priai, en conséquence, de me faire con-«duire dans un appartement chauffé. *O oui, Monsieur,* «*vous avez raison.* Ce fut toute la réponse. Elle s'as-«sit après cela et dessina pendant une heure, en compa-«gnie de quelques Messieurs qui étaient autour d'une «grande table ronde. J'eus l'honneur d'attendre une heure «entière. Je grelottais des mains, des pieds et de tout le «corps; la tête commençait à me faire mal. Autour de «moi régnait un *altum silentium* et je ne savais que «devenir de froid, de migraine et d'ennui. N'eût été à «cause de Grimm, je serais parti à l'instant même. En-«fin, pour être court, je jouai sur le misérable clavecin. «Le pis, c'est que ni Madame ni les Messieurs ne se dé-«rangèrent le moins du monde; on continuait à dessiner, «de sorte que je fus obligé de jouer pour les chaises, «les tables et les quatre murs. La patience m'échappa «et, après avoir joué la moitié des variations de Fischer, «je me levai. Alors vinrent un tas *d'éloges*. Moi je dis «ce qu'il y avait à dire et notamment que je ne pou-«vais me faire honneur sur un pareil clavecin et que «j'aimerais à revenir un autre jour, lorsqu'il y aurait

« un meilleur instrument à ma disposition. Cependant » elle me retint encore une demi-heure. Son mari arriva « sur l'entrefaite ; il se mit à côté de moi et parut écou- « ter avec beaucoup d'attention et moi, oubliant le « froid et ma migraine, je jouai comme je joue quand je « suis de bonne humeur. »

Il me semble que ce récit naïf éclaire vivement, sous plus d'une face, le caractère de notre héros. Jamais probablement il n'avait reçu pareil accueil. On le fait attendre comme un laquais ; pas un mot sur l'objet de sa visite ; pas de conversation ; mais on lui montre du doigt un meuble qui se trouve là, pour figurer un instrument de musique. On semble lui dire : vous ne savez que cela ; allez-y donc, pendant que nous allons faire autre chose. Il se plaint du froid ; on se moque de lui et on le laisse se morfondre. Et quel temps Mme. de Chabot choisissait-elle pour traiter de la sorte un artiste célèbre ? un temps où les grands seigneurs, en France, étaient fiers de se mêler aux gens de lettres et aux artistes, dont ils avaient la sottise d'ambitionner les succès et la ridicule prétention de conquérir le titre, avec un quatrain, un pastel ou une chansonette. Représentez-vous un musicien français de réputation, à la place de Mozart, et comptez les phrases poliment épigrammatiques, les sarcasmes révérencieux, par lesquels madame la duchesse eut expié son impertinence. Un musicien allemand lui eut dit son fait d'une manière moins apprêtée, ou lui eut tourné le dos sans mot dire. Et Mozart, le moins courtisan de tous les hommes, Mozart qui avait une idée si haute de la dignité de son art et un sentiment si vif de sa dignité personnelle, que fait-il, en voyant qu'on le traite comme un automate musical. Il fait le pied de grue pendant une heure entière. Qu'est-ce qui l'empêche

de partir ou de lâcher une de ces paroles tranchantes qu'il n'épargna même pas aux souverains, quand il les croyait méritées? Avait-il peur de déplaire à la duchesse; craignait-il de manquer l'audience et le cadeau de la Princesse de Bourbon? Vraiment, il y songeait bien. Non, Mozart dévore son affront parce qu'il craint d'affliger ou de compromettre l'ami Grimm. Quant à prétexter une de ces raisons qui ne manquent jamais à personne, lorsqu'on veut quitter une société qui déplait, un moyen si facile de concilier ce qu'il devait à l'amitié avec ce qu'il se devait à lui-même, ne lui vint pas seulement dans l'esprit. Le mensonge répugna constamment à cette âme candide alors même, que changeant de nom et de nature, le déguisement de la vérité n'est plus qu'une feinte innocente et trop souvent indispensable. La conclusion de l'aventure est beaucoup plus caractéristique encore. On sait ce qu'est d'ordinaire un amour-propre de virtuose. Messieurs les virtuoses sont si vulnérables de ce côté, qu'un éloge mesuré, un compliment sans exagération, une comparaison que l'on croit flatteuse pour eux, les blessent quelquefois à l'égal d'une injure. Je parle d'expérience. Ils ont surtout bonne et longue mémoire contre les gens assez malheureux pour être tombés dans quelque distraction en les écoutant. Quand on a eu ce malheur là, il est très-difficile et souvent impossible de le réparer. Eh bien, voici un virtuose qui pour la bonne opinion de lui-même ne le cède à aucun de ses confrères, puisqu'il se croit un homme sans égal, avec la différence qu'il se trompe un peu moins là-dessus que beaucoup d'autres. Ce virtuose est cruellement humilié de toutes les manières et, à la souffrance morale qu'il éprouve, se joint une souffrance physique. Certes il y avait de quoi garder rancune; mais voici venir quel-

qu'un qui prend plaisir à écouter le virtuose et le virtuose, oubliant son indisposition, oubliant les outrages qu'on lui prodigue depuis deux heures, se met à jouer sur une mauvaise épinette, comme il joue lorsqu'il est le plus en train. Cela n'est-il pas digne du poëte par excellence, qu'on a surnommé le bonhomme ; n'y reconnait-on pas un enfant du plus heureux naturel qui, injustement maltraité, sourit à travers les larmes, au premier-venu qui lui fait une caresse en passant. Je dois observer ici que le plaisir de captiver ses auditeurs était pour Mozart un plaisir de sentiment, beaucoup plus que d'amour-propre. Il tenait, comme nous le verrons ailleurs, à sa passion pour la musique, dont il jouissait mieux individuellement, quand il en faisait jouir les autres. Il dit dans la même lettre « Donnez-moi le meilleur « clavecin de l'Europe, mais des auditeurs qui ne me « comprennent point ou ne veuillent pas me comprendre, « qui ne sentent pas avec moi ce que j'exécute, et j'en « perdrai toute la joie. »

De tous les jeunes voyageurs que la curiosité ou leurs affaires conduisirent jamais à Paris, il n'en est peut-être aucun, qui se soit dégoûté plus vite et plus fortement que Mozart de ce lieu de délices. Les mœurs parisiennes répugnaient à sa droiture germanique ; il trouvait les Français beaucoup moins aimables qu'ils ne l'étaient, il y a quinze ans ; le caractère national lui paraissait entaché de mille défauts, qui se résumant néanmoins en un seul grief principal, pouvaient s'énoncer collectivement sous une formule de réprobation très courte : *les Français ne comprennent pas la musique.* Il y avait de tout à Paris, excepté un opéra où l'on chantât et un public dont les oreilles n'eussent pas été de corne ; donc, à Paris, il n'y avait rien pour Mozart. Il étouffait au

milieu de l'air brumeux dont les ondulations ne lui apportaient que les sons rauques, criads et chevrotés de la vieille psalmodie française. Des plaintes fréquentes et énergiques trahissent le malaise cruel qu'il éprouvait. « Si j'étais dans un endroit où l'on eut des oreilles et « un cœur, quelque connaissance de la musique et un « peu de goût, je rirais volontiers de tout ceci ; (*) mais, « comme cela, je me trouve dans un monde où il n'y a « que des animaux et des brutes (musicalement parlant). « Et comment en serait-il autrement ? C'est ainsi qu'ils « sont tous dans leurs faits, gestes et passions. Il n'y a « pas dans l'univers un endroit comme Paris. Ne croyez « pas que j'exagère, quand je parle ainsi de leur musi- « que.—Cependant me voilà ici. Je dois tout supporter, « mon père, pour l'amour de vous. Dieu veuille que je « revienne d'ici le goût sauf. Je prie Dieu tous les jours « qu'il m'accorde la force de pouvoir durer à Paris, qu'il « daigne me permettre de faire honneur à la nation al- « lemande, ainsi qu'à moi-même ; de faire fortune, de « faire beaucoup d'argent, pour que je sois en état, mon « père, de vous aider dans les circonstances où vous êtes « et afin que bientôt réunis, nous puissions vivre ensem- « ble heureux et contens. » La langue française, que Mozart parlait assez couramment, lui était odieuse, parce qu'elle est, comme chacun sait, une des moins musicales qui se chantent en Europe. « Si l'on me fait écrire un « opéra, j'aurai beaucoup de désagrémens ; mais cela « m'inquiète peu ; j'y suis déjà habitué. Mais c'est que « cette maudite langue française est si chienne (hunds- « föttisch) pour la musique ! C'est vraiment une pitié !

(*) Il est question d'une cabale qui commençait à se former contre lui.

«L'allemand serait encore divin en comparaison. Et les «chanteurs, bon Dieu les chanteurs! on ne devrait pas «du tout les appeler chanteurs, car ils ne chantent «point ; ils crient, ils hurlent à pleine gorge, du nez et «du gosier.» En supposant que notre héros eût aimé les complimens, il y aurait eu de quoi l'en dégoûter à Paris, où cette fausse monnaie était bien souvent la seule dont on payât ses visites. «Les gens me fixent tel ou «tel jour. Je viens ; je joue ; j'entends dire autour de «moi : *O! c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est* «*étonnant! et après cela adieu!*»

Malgré la résolution que Mozart avait prise de ne pas courir le cachet à Paris et son extrême répugnance pour l'état de maître de musique, il se chargea pourtant de trois élèves, parmi lesquels il nomme la fille d'un duc de Guines. Ce duc jouait supérieurement de la flûte et la jeune personne non moins bien de la harpe. Le père désirait lui faire apprendre la composition. Ses prétentions à cet égard étaient on ne peut plus modestes. Je ne veux pas, dit-il à Mozart, faire de ma fille un grand compositeur; elle ne doit pas écrire d'opéras, d'airs, de concertos et de symphonies, mais seulement de grandes sonates pour son instrument, comme vous en faites pour le vôtre. Au bout de quatre leçons, le maître rendait ce témoignage distingué à son élève qu'elle comprenait facilement les règles, qu'elle avait noté très juste la basse d'un menuet dont il lui avait présenté la mélodie, enfin qu'elle commençait déjà à écrire à trois parties. C'était aller très vite assurément en quatre leçons et un autre maître eut fait sonner bien haut de tels progrès. Mozart, au contraire, désespérait de Mlle. de Guines. «Elle n'a pas d'idées; rien ne vient. Je l'ai essayée «de toutes les manières ; j'ai écrit entr'autres un me-

«nuet tout simple, pour voir si elle ne pourrait pas «faire une variation là-dessus; mais non! Peut-être «ne sait-elle pas comment s'y prendre, pensai-je. Je «commençai donc à varier la première mesure et je lui «dis de continuer sur la même figure, ce qui alla enfin «passablement. Cela fait, je la priai de commencer quel-«que chose à son tour, ne fut-ce qu'une mélodie, un «motif sans accompagnement. Elle réfléchit tout un «quart d'heure et ne trouva rien. Alors j'écrivis quatre «mesures d'un menuet et je lui dis: *voyez quel âne je* «*suis, Mademoiselle. Voilà un menuet que j'ai* «*commencé et dont je ne puis même achever la* «*première partie. N'auriez-vous pas la bonté de* «*finir pour moi.* Elle crut que ce serait impossible. «Enfin, après beaucoup de peine, quelque chose arriva. «Si les idées ne lui viennent pas, et jusqu'ici il ne lui «en est pas venu une seule, Dieu sait que je ne puis «lui en donner.» Mozart père, qui avait précisément à un haut degré les qualités dont son fils était totalement dépourvu, à savoir la patience, cette première vertu d'un maître de musique, plus l'art d'utiliser les hommes et les occasions à son profit, le vieux Mozart, dis-je, remontra vivement au cher Wolfgang combien ses exigences étaient absurdes. «Tu n'as donné que quatre leçons «à Mlle. de Guines et tu voudrais déjà qu'elle eût des «idées et qu'elle les écrivit couramment!!! Crois-tu «donc que tout le monde ait ton génie?» Le papa s'étonna encore bien davantage comment un jeune homme, cherchant fortune à Paris, et ayant le bonheur d'être connu et aimé du duc de Guines, peut paraître ignorer la haute faveur dont ce duc jouit auprès du Roi; chose qu'on sait très-bien, même à Salzbourg, par les gazettes. La demoiselle n'a pas d'idées! mais elle a une excellente

mémoire (*). Hé bien, à l'aide d'une adroite application de ses souvenirs, il serait aisé de la conduire «*à voler poliment.*» Et quelle ne sera pas la joie d'un père mélomane, en écoutant les compositions de sa fille, exécucutées par elle-même! L'homme en crédit pourrait-il rien refuser au maître qui lui aurait procuré une telle jouissance; tous les chemins de la gloire et de la fortune ne doivent-ils pas s'ouvrir devant ce maître fortuné? O la bonne connaissance que ce duc de Guines! Chimères attendrissantes qui pourraient rappeler à beaucoup de nous, que le service arrache si jeunes d'entre les bras de nos vieux parens, ces lettres paternelles, dépositaires de tant de vœux non exaucés, de tant d'espérances vaines, ces lettres relues quelquefois avec une émotion si profonde, lorsque depuis longtemps la mort a glacé la main qui traça ces témoignages de la seule affection véritable, dont nous ayons été l'objet peut-être!

Léopold Mozart espérait que les portes de l'académie royale de musique qui avaient été celles du temple de la gloire pour Gluck et Piccini, bientôt s'ouvriraient aussi pour son fils. C'était là surtout la grande épreuve dont il fallait garantir la réussite par toutes les précautions imaginables. Le prudent et soucieux vieillard n'en oubliait aucune. «Etudie le goût de la nation; «écoute leurs opéras; je te connais; il n'est rien que «tu ne puisses imiter.—Ne te dépêche pas en écrivant; «médite bien les paroles; relis-les avec Grimm et No-«verre. Fais d'abord des esquisses et qu'ils en jugent. «Tout le monde fait ainsi. Voltaire lit ses pièces à ses «amis.—Pour le chant, il est indispensable de se con-«former au goût national. C'est par la modulation et

(*) Elle jouait par cœur plus de deux cents pièces.

« l'instrumentation que tu pourras relever ton travail et « le faire distinguer de celui des autres. — Pourvu que « l'on ait du succès et qu'on fasse de l'argent, le diable « emporte le reste. » Il est des conseils bons à donner et quelquefois meilleurs encore à ne pas suivre; le tout selon la personne conseillante et la personne conseillée. Ceux du vieux Mozart, excellens en eux-mêmes, ne dedevaient pas être écoutés; pas tous du moins. Notre héros, déjà mûr pour la très prochaine création *d'Idomenco,* attachait un peu plus de prix à ce *reste* que fort heureusement le diable n'emporta point. C'eût été emporter toute la fortune de la musique et enlever à l'avenir une des plus belles portions de son héritage. Mais, cette fois, les conseils paternels devenaient inutiles par une autre raison. Mozart n'écrivit point d'opéra en France. Je ne saurais positivement indiquer l'écueil contre lequel échoua l'espoir capital de notre héros, nonobstant l'intervention directe de Noverre, le crédit et l'amitié serviable de Grimm et beaucoup d'autres protections marquantes. Les lettres ne nous apprennent presque rien à ce sujet. Voici les seuls passages qui s'y rapportent. « On trouve difficilement un bon poëme; les vieux, qui « sont encore les meilleurs, ne cadrent plus avec le style « moderne et les nouveaux ne valent rien; car la poésie, « seule chose dont les Français pouvaient encore être « fiers, devient tous les jours plus mauvaise et ici c'est « justement la poésie qui doit être bonne, puisqu'ils « n'entendent rien à la musique.—Il n'y a que deux poë- « mes qui pourraient me convenir. Le premier, en deux « actes, est *Alexandre et Roxane;* mais le poëte est « encore à la campagne. Le second, en trois actes, est « *Démophon,* traduit de Métastase, entremêlé de chœurs « et de ballets et arrangé pour la scène française. Jus-

« qu'à présent, je n'ai pu voir ce dernier. » Pourquoi Mozart ne composa-t-il point *Démophon*; pourquoi lui fut-il impossible de se procurer le livret? Nous l'ignorons et les correspondans semblent eux-mêmes l'ignorer. Comme eux aussi, nous devons nous borner à des conjectures.

Le lecteur n'aura pas oublié que dès son arrivée à Paris, Mozart fut chargé de refaire les chœurs d'un *Miserere* de Holzbauer et de composer une symphonie concertante pour flûte, hautbois, basson et cor de chasse. Il se rappelera de même que le premier travail mérita les suffrages de Gossec; le second fut porté aux nues par les virtuoses auxquels il était destiné. Cependant, quand arriva le jour où le *Miserere* devait être exécuté au concert spirituel, le nom de Mozart ne parut point sur l'affiche, et sur quatre chœurs composés à neuf, on passa *les deux plus beaux,* de sorte que l'auteur qu'on avait tant pressé et pour ainsi dire mis à la chaîne pour ce travail, se trouva avoir fait une besogne inutile. La symphonie concertante eut un sort encore plus malheureux; elle ne fut pas exécutée du tout. Mozart en avait remis la partition à Le Gros pour être livrée au copiste. Quelques jours après, il la vit traîner sur la table du directeur et enfin la surveille du concert, il ne l'y trouva plus, la chercha et la découvrit sous un tas de cahiers de musique. Fort étonné d'un pareil incident, mais dissimulant sa surprise, notre héros demande au directeur s'il a fait copier la symphonie concertante, à quoi l'autre répond: « non, je l'ai oublié » et pas une syllabe de plus. Deux jours restaient encore où l'on eût facilement réparé cet étrange oubli. Mozart ne sachant que penser d'une réponse aussi laconique, se rend au concert de meilleure heure; Punto et Ramm, qui y étaient déjà,

l'abordent et lui demandent avec feu pourquoi la symphonie concertante a été rayée du programme. « C'est vous qui me « l'apprenez » répond Mozart ; puis il ajoute dans sa lettre : « Je crois que la cause de tout ceci est un maestro welche « nommé Cambini, auquel bien innocemment j'ai crevé « les yeux, lors de ma première visite chez Le Gros. Ce « Cambini a fait des quatuors dont un fort joli, que j'ai « entendu à Manheim. J'en jouai le commencement de- « vant lui ; mais Ritter, Ramm et Punto me prièrent de « continuer et de mettre quelque chose de ma façon à « la place de ce que je ne savais point. Je fis comme ils « le désiraient et le maestro parut tout hors de lui-même « et il ne put s'empêcher de dire : *questa è una gran* « *testa*. Donc, il n'aura pas goûté ceci. » Les procédés de Le Gros envers un jeune compositeur dont il ne pouvait méconnaître ni les talens ni la bonne volonté, paraissent sans doute fort étranges ; mais est-il probable qu'un musicien titré, un directeur du concert spirituel ait mis de côté les intérêts de cet établissement célèbre qui étaient les siens mêmes, pour complaire à je ne sais quel Signor Cambini qu'il voyait pour la première fois ? Un homme réfléchi, et notre héros l'était fort peu, aurait bientôt senti le vide d'une telle hypothèse. Mozart père ne s'y arrêta point lui. Le vieux diplomate vit dans la conduite équivoque du directeur, un dessous de cartes qu'auraient arrangé des personnages bien autrement importans que le *maestrino* Cambini. Les musiciens installés dans les places lucratives et dans la faveur du public, les hommes à grande réputation, les Piccini, les Grétry (*), ceux-là devaient craindre Mozart ; ceux-là devaient travailler à lui barrer tous les chemins. Voilà

(*) Gluck n'était plus en France.

une supposition beaucoup plus raisonnable en elle-même et à laquelle une circonstance assez singulière donne le plus haut degré de probabilité. C'est que pendant les six mois que Mozart resta à Paris, on ne voit point qu'il ait eu des relations quelconques avec Grétry et Piccini. Tous deux devaient le connaître néanmoins ; ils avaient assurément entendu parler du prodige musical qui faisait courir tout Paris , il y a quinze ans. Piccini reçut même la visite du père et du fils, lors de leur premier voyage en Italie. Pourquoi donc ces deux messieurs , au lieu de chercher à faire ou à renouveler connaissance avec un camarade aussi distingué, l'évitaient-ils au contraire avec un tel soin que nulle part il ne les rencontrait. On sait d'ailleurs que Grétry n'aimait pas Mozart, témoin la ridicule distinction qu'il établit par la suite , entre ce dernier et Cimarosa. Cimarosa , dit-il, place la statue sur la scène et le piédestal dans l'orchestre ; Mozart place la statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène. Il arrive à certains mots , prononcés par une bouche accréditée, de courir le monde, de faire fortune et même autorité , jusqu'à ce qu'il prenne fantaisie à quelqu'un d'en examiner le sens positif; et alors on est tout étonné de découvrir que le noyau contenu dans cette enveloppe sentencieuse n'est qu'une grosse balourdise, un *irish bull* dans toute la force du terme. Telle est la métaphore en antithèse de Grétry. Elle ne manquerait pas de justesse, ou du moins on pourrait la comprendre, si elle s'appliquait à tel opéra de notre époque où les voix sont évidemment sacrifiées à l'orchestre. Mais que signifient, je vous prie, la statue et le piédestal placés à rebours , relativement à Mozart, le plus chantable des compositeurs , celui dont les mélodies vocales entrent le plus profondément dans l'oreille et s'y

gravent le mieux, parce qu'il n'en est point en général, de plus naturelles, de plus claires et de plus expressives.

Que Mozart eût trouvé à Paris nombre d'ennemis avoués ou occultes dans la classe des confrères, c'est ce qui parait donc probable; qu'une main jalouse et pour lui invisible, l'eût repoussé du théâtre, c'est ce qu'on peut encore admettre avec beaucoup de vraisemblance; mais après avoir rapporté les conjectures que l'on formait là-dessus à Paris et à Salzbourg, je crois nécessaire d'y ajouter quelques réflexions. Il me semble que sans inculper personne individuellement, on pourrait expliquer par des causes générales et d'une manière beaucoup plus satisfaisante, pourquoi notre héros manqua et devait manquer le but de son dernier voyage en France. Les journaux et autres documens de ce temps prouvent d'abord très clairement par leur silence que Mozart ne produisit alors aucune sensation à Paris, tandis que tout le monde en parlait avec enthousiasme la première fois qu'il y était venu. Les Français, en 1763, auraient-ils été meilleurs musiciens qu'en 1778? Loin de là, ils avaient fait pendant ces quinze années quelques progrès, du moins dans la musique concertante; ils marchaient déjà, mais si lentement qu'on ne s'en apercevait guères, de sorte que la différence, entre les deux époques, était à peu près nulle sous ce rapport. Mais il y en avait une très grande relativement à Mozart lui-même. Qu'allait-on voir, je ne dis pas entendre, en 1763? un petit bonhomme qui faisait au clavecin les tours les plus extraordinaires et les plus surprenans, qui jouait sur une serviette et parvenait à mettre dedans les plus habiles. Puis, ça vous chantait des airs superbes avec une voix pas plus grande que rien; puis c'était la créature du monde la mieux apprivoisée et la plus gentille. *Tout cela ne*

pouvait manquer de réussir à Paris. La cour et la ville voulurent voir le petit drôle qui en savait si long pour son âge; on le combla de présens et de caresses; on le célébra en vers et en prose; on fit son portrait comme on a fait celui de la giraffe dont la célébrité de nos jours égala tout au moins la sienne; et, pour donner plus de caractère au tableau, on peignit aussi le conducteur, avec son violon sur l'épaule. Or, sous quelle métamorphose vint se représenter, quinze ans plus tard, une chose aussi curieuse et aussi amusante? Sous les traits d'un jeune homme d'assez mauvaise mine, petit, grêle, parlant fort mal, sachant à peine saluer, ne faisant de complimens à personne et n'ayant pour lui qu'un talent dont le public français cessait d'être juge et au service duquel l'artiste aurait dédaigné de mettre l'intrigue, quand même il aurait compris ce que c'est que l'intrigue. *Tout cela ne devait pas réussir à Paris.* Mozart sentait lui-même combien il y était déplacé. Ce n'est pas à un peuple plongé dans une sorte de barbarie musicale, qu'il convenait d'offrir les trésors réunis de toutes les écoles de musique. Si les Français n'eussent été qu'ignorans, passe encore; on les aurait instruits; l'ignorance est en toutes choses notre point de départ naturel; mais leur goût était profondément vicié par un système de déclamation lyrique dont ils exagéraient les conséquences, qu'ils défendaient avec des syllogismes et auquel les attachait la vanité nationale, pour eux le plus puissant de tous les liens; mais leurs oreilles étaient faussées sans remède par l'habitude des cris odieux de leurs chanteurs; mais tous les élémens de leur existence intellectuelle et sociale, à cette époque, étaient autant de principes de mort pour la vraie musique. Charlatanisme impie dans les chefs de la littérature et immora-

lité systématique parmi les gens du monde; ignorance déplorable des langues et des littératures étrangères; anathème à toutes les croyances généreuses, à toutes les affections stables, même à l'amour, lorsqu'il n'est pas exactement tel que le veut Buffon; manie d'expliquer avec des formules ridiculement scientifiques et où il n'y a de clair que l'absurdité, tout ce qui échappe à la démonstration rigoureuse; volonté et accord manifestes pour réduire tous les mystères de l'âme à un chapitre de l'histoire naturelle; partout enfin, la frivolité et le demi-savoir réglant les mœurs et les opinions. Le lecteur voudra bien comprendre qu'ici mon intention n'est pas de grossir de quelques lieux communs fort usés les innombrables tirades qu'on a lancées contre la France du dixhuitième siècle; je ne touche à des vérités trop connues, qu'à cause de la liaison accidentelle mais très-importante qu'elles ont avec mon sujet. L'esprit du philosophisme était comme le souffle de la peste pour les beaux arts, singulièrement pour la musique. Et en effet, si vous prétendez ne pas croire en Dieu, si vous ne croyez pas à l'amour, si, en contemplant les grandes scènes de la nature, votre esprit n'y découvre que des combinaisons chimiques, sans se pénétrer de la haute et religieuse poésie qui les anime, en un mot, si votre conviction repousse toute vérité qui ne soit pas démonstrable par $a + b$, je le demande, qu'est-ce que la musique pourrait vous dire, elle qui ne démontre rien!

Je prévois une objection immanquable. On me dira que Gluck, qui fut un très grand compositeur dramatique et Piccini, qui avait aussi beaucoup de talent, durent surtout leur immense réputation aux suffrages des Parisiens et précisément à l'époque dont il s'agit. C'est très-vrai, mais que conclure de là; que Mozart, en restant à Paris,

y eut obtenu la même vogue et les mêmes triomphes? Jamais, et pour s'en convaincre, il n'y a qu'à voir l'historique des fameux démêlés du coin du Roi et du coin de la Reine et à se rappeler l'énorme différence entre Mozart et les deux compositeurs auxquels il eut succédé. Généralement, les Français aimaient la musique comme beaucoup de jeunes gens aiment la danse, c'est-à-dire comme moyen ou occasion, et non comme but. Ils aimaient beaucoup mieux parler, écrire et disputer sur la musique, qu'en faire ou en écouter. Or, deux opinions se combattaient alors, l'une marchant sous la bannière nationale de Lulli et de Rameau, l'autre sous la bannière étrangère de Pergolèse. On s'accusait mutuellement d'ignorance et, comme de part et d'autre, ce reproche n'était que trop fondé, quelques gens de lettres avancèrent et prouvèrent que pour bien juger de la musique, il n'était pas du tout nécessaire de la savoir. Que ne prouve-t-on point! Cette doctrine, très-goûtée jusqu'à présent, fit pousser des cris de joie à une multitude de volontaires qui, n'étant ni connaisseurs, ni amateurs, coururent grossir les rangs des deux armées, tant l'ardeur martiale des Français fut toujours prompte à éclater. Et le monde élégant et le monde lettré prirent part à la querelle. Gluck arriva sur les entrefaites; Piccini le suivit de près. Le premier était protégé par la cour et spécialement par la Reine Marie-Antoinette, dont il avait été le maître. Autour du second, se groupaient des littérateurs célèbres et tous ceux qui avaient la réputation d'être fins connaisseurs. Gluck et Piccini se trouvèrent ainsi, et sans le vouloir peut-être, les représentans, ou plutôt les instrumens des opinions belligérantes. La musique de Gluck était considérée comme musique française perfectionnée, ce qu'elle est en effet. Devenus chefs de parti,

nos musiciens étaient assurés de faire fortune; je dis mal, car par cela même leur fortune était déjà faite, quel qu'eût été d'ailleurs le mérite intrinsèque ou comparatif de leurs partitions. C'est ce dont au fond on se souciait le moins. Il y avait matière à dispute, à épigrammes, à un échange régulier de sarcasmes et d'invectives; on pouvait parler, parler beaucoup, parler toujours, sans être obligé de s'entendre. Voilà qui était l'essentiel. En France, où tant de monde a de l'esprit et où tout le monde voudrait en avoir, la condition des gens qui en manquent, (et c'est malheureusement partout le plus grand nombre) est bien misérable en vérité. Possédés d'une vanité depuis longtemps proverbiale en Europe, les Français éprouvent les plus cruels tourmens de l'impuissance, quand ils n'ont absolument pas de quoi satisfaire cette passion dominante. C'est pourquoi les factions et les partis ont toujours pullulé en France. Les médiocrités et les nullités de toute qualification s'y jettent par masses et à corps perdu. On a du moins la valeur d'un chiffre, lorsqu'on est homme de parti; la tête la plus creuse compte parmi les frères et amis, comme elle compterait dans un troupeau de mérinos. Qu'on imagine donc, avec quel empressement avide, des nuées d'oisifs qui étouffaient à n'être rien, durent se ruer sur une controverse qui leur offrait la chance de devenir quelque chose, en se faisant Gluckistes ou Piccinistes. Du moins leur folie eut ce bon résultat qu'elle procura honneur et argent à deux artistes qui peut-être n'eussent obtenu ni l'un ni l'autre, sans autre secours que celui de leur talent.

Décidément, aucune des circonstances ci-dessus rappelées ne pouvait se reproduire pour Mozart. Les protecteurs lui manquèrent dans les deux classes alors les

plus influentes, je veux dire les courtisans et les gens de lettres. Il n'y avait ni classes ni individus dont l'amour propre eût été intéressé à le prôner et à le soutenir. Mozart, tel que mes lecteurs le connaissent déjà suffisamment, était certes l'homme du monde le moins capable de servir un parti. Qu'aurait-on fait d'un *imbécile* qui disait toujours la vérité et méprisait le charlatanisme, non moins qu'il détestait la cabale. Il se serait moqué sans pudeur des hommes d'esprit qui, chaque jour, de leur chaire de musique, laissaient tomber des aphorismes dans le genre de celui-ci « *La période musicale est fille de l'ignorance et* « *du mauvais goût.* » (*) D'ailleurs, un parti et son chef représentent toujours quelque opinion, quelque doctrine existante et connue. Ainsi les noms de Gluck et de Piccini répondaient à l'opéra français et à l'opéra italien, les seuls systèmes de composition théâtrale qu'il y eût alors dans le monde, l'opéra allemand n'étant pas né. Les ouvrages de ces maîtres, joués concurremment, accusaient l'opposition tranchante des deux écoles; beautés et défauts saillaient plus vivement de cette manière et fournissaient chaque jour des argumens nouveaux aux orateurs des deux coins. La chaleur et l'intérêt de la dispute allaient ainsi croissant. Autant de gagné pour Gluck et Piccini. Je dois observer, en outre, que malgré l'ignorance alors si justement reprochée à la masse du public français, il y avait déjà, dans ce public, des hommes très capables de juger les musiciens rivaux. La composition de Gluck, quoique très supérieure à celle des maîtres indigènes, était cependant de la musique française, je le répète. Elle ne contrariait nullement le

(*) La Harpe, Cours de littérature.

goût de la nation pour les effets déclamatoires et les cris. Quant au genre italien, vieux et nouveau, le goût exclusif de cette musique ne marque encore qu'un des degrés inférieurs de la culture de l'oreille. Après les chansons populaires, les vaudevilles, les marches et les danses, l'opéra italien est ce qui se comprend le plus aisément et agrée le plus vite par cette raison. Beaucoup de Français en étaient déjà là.

Or maintenant de quelle opinion, de quel goût, de quel système, Mozart eut-il été le mandataire en France? Qu'eût-il représenté si ce n'est lui-même, c'est-à-dire la musique une et universelle, que personne n'avait jamais vue, fût-ce en rêve. Qu'auraient dit les Français de 1778, s'ils avaient entendu un opéra dans le style d'*Idomeneo* par exemple. O l'étrange monstre! se seraient-ils écrié, en voyant Pergolèse, Gluck et un autre qu'ils ne connaissaient point, Sebastien Bach, grandis tous les trois d'une tête et ne faisant plus qu'un seul et même individu. Les paroles du géant les eussent probablement choqués, autant que sa figure et davantage. *Je viens, non pour accroître vos dissensions, mais pour tâcher de vous accorder, s'il est possible. Je viens vous prouver que tous vous avez raison et que tous aussi vous avez tort.* Tous se seraient réunis, mais pour accabler le monstre qui leur eût prêché la concorde, et pour honnir une musique qui véritablement eût été de l'hébreu, pour les oreilles françaises du dixhuitième siècle.

Bien des années devaient s'écouler avant que Mozart ajoutât les pays au delà du Rhin et des Alpes à ses conquêtes. Il dormait depuis longues années du sommeil éternel, que son nom et ses œuvres s'introduisaient

à peine en France, à la suite de Haydn. Il fallait que la plus magnifique institution musicale de l'Europe, le conservatoire, eût porté tous ses fruits; il fallait que le goût national s'épurât graduellement, en passant par la filière des ouvrages de Daleyrac, de Méhul, Cherubini, Berton, Boyeldieu, Nicolo et Spontini; il fallait surtout que la vraie critique, celle qui est fondée sur une connaissance positive de la composition et de l'exécution, eût pénétré dans les journaux, pour que la bonne cause triomphât définitivement chez ce peuple retardataire. C'est en 1805 ou 1806, autant qu'il m'en souvient, que les opéras de Mozart commencèrent à être donnés à Paris. Et que de barbarie s'alliait encore à ce premier hommage que la France rendait au génie de notre héros! à quelles mutilations ne fut pas condamnée la *Flûte magique*, en subissant la déplorable métamorphose qui l'appropriait à la scène du grand opéra! Des paroles sans aucun rapport avec le texte original et sans rapport avec la musique par conséquent; un personnage principal, la Reine de la nuit, disparaissant avec la partie de chant la plus brillante de l'ouvrage; des duos changés en trios, beaucoup de pièces supprimées et remplacées par des morceaux d'une autre main, tels étaient les *Mystères*, ou comme le disaient quelques bons plaisans, les *misères* d'Isis. Mais ce n'est rien encore, voici un trait de vandalisme à faire dresser les cheveux sur la tête d'un mélomane. Tout le monde connait l'air de *Zarastro: In diesen heiligen Hallen*, air dont une basse figurée fait une des beautés les plus caractéristiques. Eh bien, à la place de cette figure admirable, on donna aux basses un simple *si* frappé ça et là sur les temps forts. *O tempora o mores!* Aujourd'hui, les choses sont un peu changées. On ne souffrirait plus, en aucun lieu du monde, que la

main sacrilège d'un barbouilleur déhonté touchât à une partition de Mozart.

Ainsi la France devait tromper également l'espoir de notre héros, comme avaient fait les pays d'Allemagne, dont les Princes dédaignèrent ses services. Helas! cette terre promise qu'il cherchait, nulle part il ne la trouva. La terre à lui promise, c'était le monde du dixneuvième siècle. Son pélerinage terrestre l'y eut conduit au bout de quarante quatre ans; une génération, toute composée de ses élèves, eut reçu le maître sur le seuil de notre âge. *Rois et nations se seraient disputés la possession d'un tel trésor,* pour parler comme J. Haydn. Longtemps encore, il aurait pu voir le flot de ses admirateurs coulant, sans s'épuiser, vers les lieux qu'il eût choisis pour son séjour. Chaque musicien, chaque mélomane, aurait voulu visiter cette Mecque musicale. Aujourd'hui même, nous pourrions aller nous incliner devant ses cheveux blancs, couronnés des respects de l'univers. Tant d'hommes, nés avant lui, se survivent encore qui vécurent inutiles! Et moi aussi, je me surprends à répéter, après tant d'autres écrivains, ces regrets irréfléchis, ces plaintes téméraires, oubliant que Celui qui nous donna Mozart savait seul à quelles conditions il pouvait nous le donner.

CHAPITRE X.

1778–1779.

Avant de conduire notre héros hors de Paris, où il ne doit plus rentrer, laissons-lui raconter à sa manière l'unique et assez mince triomphe qu'il y obtint. Il avait

composé une grande symphonie pour l'ouverture du concert spirituel, fixée au jour de la fête-Dieu. « J'eus peur « à la répétition; car de ma vie je n'avais entendu quel« que chose de plus mauvais. Vous ne pouvez pas vous « figurer comme ils ont cochonné et massacré la sym« phonie, deux fois de suite. Vraiment j'étais inquiet; « j'aurais voulu la faire répéter encore une fois; mais « on n'en eut pas le temps; car on répète toujours ici « un très grand nombre de morceaux. J'allai donc me « coucher, tout mécontent, le cœur plein de crainte et « de colère. Le lendemain, je résolus de ne pas aller au « concert; mais le soir, le temps étant devenu beau, je pris « enfin le parti de m'y rendre, bien décidé à monter à « l'orchestre, à arracher le violon des mains du directeur, « Mr. Le Moine, et à diriger moi-même dans le cas où la « symphonie irait aussi mal qu'à la répétition. Je priai « Dieu que tout allât bien et *Ecce!* la symphonie qui « commence. Raff (*) était à côté de moi. Et tout d'a« bord, au milieu du premier *allegro*, il y avait un pas« sage dont je savais bien qu'il plairait. Tous les audi« teurs en furent transportés et il y eut un grand ap« plaudissement. Comme j'avais prévu l'effet que produi« rait ceci, j'amenai le passage encore une fois, à la fin, « et le public d'applaudir *da capo*. *L'andante* plut « également, mais surtout le dernier *allegro*. Ayant ap« pris qu'on avait ici l'habitude de faire commencer les « derniers *allegros*, comme les premiers, par tous les in« strumens à la fois, et presque toujours à l'unisson, je « commençai le mien avec les violons seuls et *piano* « pendant huit mesures. Après cela, un *forte*. Comme

(*) Le célèbre ténor qui chanta la partie d'*Idomeneo*, lors des premières représentations de cet opéra.

«je m'y étais attendu, les auditeurs firent chut au «*piano;* vint le *forte.* Eux d'entendre et de battre des «mains. Aussitôt après la symphonie, je courus de joie «au Palais-royal, j'y pris une bonne glace; je récitai le «rosaire que j'avais promis et ensuite je regagnai mon «logement.» Mozart prévoyait l'accueil que le public ferait à cette composition, parcequ'elle était adaptée, jusqu'à un certain point, au goût français. Il disait dans une lettre antérieure: «Je ne sais pas trop si la sym-«phonie plaira ou non et au fond je m'en soucie peu, «car à qui ne plairait-elle point? Je réponds du peu de «Français sensés que l'on trouve par-ci par-là. Quant «aux imbéciles, le malheur de leur déplaire ne serait «pas très grand. Toutefois, j'ai l'espoir que les ânes y «trouveront aussi quelque chose qui pourra leur conve-«nir. Je n'ai eu garde de manquer *le premier coup* «*d'archet!*—et cela suffit. Voyez un peu le bruit qu'-«ils en font, les animaux! Que diable!—je ne remarque «pourtant aucune différence. Ils commencent tous, à la «fois, précisément comme on le ferait ailleurs. Sont-ils «bêtes avec leur premier coup d'archet!» Le Gros déclara de cette symphonie qu'elle était la meilleure de son répertoire. Il la fit exécuter une seconde fois, avec un *andante* nouveau, que Mozart écrivit à sa demande et il témoigna depuis au jeune compositeur les dispositions les plus bienveillantes.

Un événement funeste vint accroître l'ennui et le dégoût que Mozart éprouvait à Paris. Sa mère, qu'il chérissait avec une extrême tendresse et dont il était l'idole, mourut dans le courant de Juillet 1778. A cette triste occasion, Grimm lui donna de nouvelles et touchantes preuves d'une amitié qui honore sa mémoire pour le moins autant que ses liaisons avec les philosophes. Il retira le

pauvre jeune homme de la chambre garnie qu'il occupait, rue du Gros Chenet, le logea dans son hôtel, écrivit à Salzbourg et se chargea de toutes les menues affaires que la circonstance exigeait. Une des femmes les plus distinguées du temps, Mme. d'Epinay, se joignit à son vieil adorateur Grimm, pour consoler notre héros. Dès lors, L. Mozart ne combattit plus le désir que son fils lui témoignait de quitter la France. Le sage vieillard n'y céda toutefois qu'après avoir travaillé et réussi à lui faire un sort à Salzbourg. Voici comment les choses se passèrent. Monseigneur Colloredo venait de perdre deux musiciens de sa chapelle, Lolli et Aldgasser, le premier compositeur, le second organiste, tous deux hommes de mérite et partant difficiles à remplacer. En pareilles circonstances, l'archevêque dut se rappeler involontairement la brébis égarée, le jeune fou qui avait eu l'extravagance de quitter son service, de renoncer à un emploi nourricier, à une bonne place à vie de 12 florins 30 kreutzer. C'était assurément le payer tout ce qu'il valait; cependant, il ne jouait pas mal du clavecin et de l'orgue; il s'entendait à conduire un orchestre, le violon à la main; Monseigneur fut obligé de s'avouer aussi qu'il ne manquait pas d'un certain talent pour la composition, qu'au besoin, il écrivait pour l'église, la chambre et le théâtre, qu'il savait un peu de tout enfin. Mais comment accorder rémission plénière à l'ouaille audacieuse qui avait bravé son pasteur, au sujet ingrat qui avait déserté le meilleur et le plus généreux des maîtres! Un argument qui souvent a fini par persuader bien d'autres qu'un archevêque de Salzbourg, et par en obtenir des concessions un peu plus importantes que la rentrée en grâce d'un musicien, la nécessité, arrangea l'affaire. Quelques ouvertures indirectes furent adressées à L. Mozart

par l'intendant de la chapelle. Notre vieux diplomate se trouvait-là sur son terrain ; il devina tout du premier mot, joua au plus fin et gagna la partie. Il répondit aux avances de l'archevêque, en lui adressant une supplique où il disait entr'autres « qu'il se recommandait « en grâce, après tant d'années d'un service irréprocha-« ble. » Les termes étaient admirablement choisis ; ils étaient ambigus autant que possible. La cour et la ville en prirent l'alarme ; on crut que L. Mozart songeait à se retirer et, lui manquant, la chapelle archiépiscopale croulait par ses bases. De plus, il était le seul maître de clavecin qu'il y eût à Salzbourg ; quelques preuves attestaient que sa méthode d'enseignement n'était pas mauvaise ; les filles de l'intendant comptaient parmi ses élèves et il ne prenait qu'un ducat pour douze leçons, le brave homme ! Un maître qu'on aurait fait venir de Vienne, eut demandé quatre ducats pour le moins. Les circonstances étaient imminentes comme on voit ; il fallut en venir à des propositions formelles. Le vieillard, qui riait sous cape du succès de son stratagème, avait déjà préparé son *ultimatum*. Il donna à entendre aux négociateurs que son fils gagnait un argent fou à Paris, où le pauvre garçon se tuait à travailler gratis pour Le Gros et Noverre. Bref, on lui proposa les 500 florins qu'avait eus Lolli et, pour son fils, la place d'Aldgasser, avec un traitement pareil. C'était tout ce qu'il voulait. Le traité fut conclu sur cette base avec une clause additionelle, qui réservait à l'une des parties contractantes, Wolfgang Mozart, la faculté d'aller tous les deux ans en Italie, en vue de quoi Monseigneur s'engageait à le munir de lettres de recommandation, signées *propria manu*. Il faut voir avec quelle satisfaction le père annonce au fils un résultat qui passait toutes ses espéran-

ces et atteignait au *maximum* de ses vœux. Il faut voir ce bon père calculant, florin par florin, la somme de bien-être dont va jouir son heureuse et presqu'opulente famille. Mille florins de revenu fixe, sans compter le casuel et la méthode de violon, ouvrage toujours en vogue, dont le débit produisait une cinquantaine de florins, année moyenne! Puis, mademoiselle Nannerl gagne tous les mois avec ses leçons de musique dix florins qui lui servent à défrayer une des toilettes les plus remarquées de Salzbourg. Le frère conserverait aussi la jouissance personnelle des profits qu'il réaliserait éventuellement de son côté. Le vieillard ajoute: « Quand on ne sera pas « obligé de regarder de trop près à l'argent, on pourra se « permettre quelques plaisirs. » Tel était donc généralement le sort des musiciens indigènes en Allemagne, qu'une famille composée de trois individus, dont l'un était un maître de musique accompli et l'auteur d'un ouvrage élémentaire, adopté comme classique dans toute l'Allemagne, l'autre une pianiste de première force, et dont le troisième avait nom Wolfgang Amadeus Mozart, que cette famille, dis-je, se félicitait d'avoir acquis une position qui lui montrait en perspective un revenu commun de deux à trois mille florins!

Dès que Mozart eût reçu la bonne nouvelle, il se hâta de quitter Paris. Nous allons indiquer les ouvrages qu'il composa lors de son dernier séjour en France: six sonates de clavecin; deux quatuors pour la flûte, une concertante pour la harpe; la symphonie concertante dont il a été question au précédent chapitre; la grande symphonie en *ré*, dite symphonie parisienne, qui fut exécutée au concert spirituel et quelques autres pièces de moindre importance, à quoi il faut encore ajouter les chœurs destinés à remplacer ceux du *Miserere* de Holz-

bauer et une moitié de ballet formant 12 N°. de musique, que Mozart avait écrits par complaisance, à la demande de Noverre. Tout cela fut écrit en six mois et ne valut presque rien à l'auteur, excepté les sonates dont un marchand de musique lui donna quinze louis.

Mozart n'était pas tellement pressé de jouir des honneurs de sa nouvelle place qu'il ne restât plus de trois mois en route, avant de regagner le foyer paternel. A Strasbourg, il donna une soirée musicale et un grand concert dont la double recette fit entrer six louis-d'or dans ses poches. « Si j'avais su, écrivait-il, qu'il me « viendrait si peu de monde, j'aurais donné le concert « gratis, pour que du moins la salle du théâtre eût été « pleine. Rien de plus triste que de voir une grande « table de 80 couverts, figurant un T et trois personnes « à diner. Pour prouver cependant à messieurs les Stras- « bourgeois que je n'en étais aucunement affecté, je « jouai beaucoup — pour mon plaisir; je jouai plus que je « ne leur avais promis sur l'affiche et, à la fin du con- « cert, j'improvisai très longtemps. » Au fond, Mozart était de bonne humeur ce jour là, parce que son auditoire clair-semé se composait de la fleur des mélomanes de l'Alsace et qu'il faisait retentir la salle de *bravos*, comme si elle avait été comble. Avec un pareil public, il se consolait aisément d'une mauvaise recette.

Arrivé à Manheim, Mozart y reçut la proposition d'écrire un duodrame. (drame parlé, avec intervention de l'orchestre, c'est-à-dire mélodrame dans le sens actuel du mot). Deux ouvrages de ce genre: *Médée* et *Ariadne* avaient produit sur lui la plus vive impression. « Vous savez que parmi les compositeurs luthériens, « Benda a toujours été mon favori. J'aime tant ces « deux pièces qu'elles ne me quittent jamais. — Savez-

« vous quelle serait mon opinion: on devrait, dans l'opéra, « traiter la plupart des récitatifs de cette manière et ne « les faire chanter que là où les paroles sont de nature « à pouvoir être bien exprimées en musique. « Et plus « loin: Si vous les entendiez au clavecin (les mélodra- « mes de Benda) ils vous plairaient déjà beaucoup; mais « sur la scène vous en seriez transporté, j'en réponds. « Il est vrai que ça exige un bon acteur, ou une bonne « actrice. » Et surtout un bon compositeur, aurait-il dû ajouter; car assurément rien n'est plus misérable que notre musique de mélodrame ordinaire, je veux dire ces phrases d'orchestre si abruptes, si déchiquetées et si hétérogènes auxquelles l'action fournit, durant les pauses, le commentaire dont elles ont si grand besoin. Mais ce n'est pas la faute du genre, comme ses inventeurs, J. J. Rousseau et Georges Benda, l'ont bien prouvé. L'intervention de la musique instrumentale prête souvent à la tragédie même des effets admirables, témoin la prophétie de Joad, le monologue de Jeanne d'Arc, dans la pièce de Schiller et le dénoûment de la *Médée* de Grillparzer, auquel on a appliqué très heureusement, sur notre théâtre de Pétersbourg, un superbe fragment de l'opéra homonyme de Cherubini. Quant à l'idée de substituer le procédé mélodramatique au récitatif dans l'opéra, il ne paraît pas que Mozart y soit jamais revenu et grand bien lui en fit. Le dialogue parlé, avec intervention de l'orchestre, serait encore préférable, il est vrai, à l'odieuse secousse que nous fait éprouver la transition alternative d'une aussi haute poésie que l'est la bonne musique, à la prose toute nue du parolier. C'est là une des choses les plus cruelles et les plus désillusionnantes, un reste de véritable barbarie, chez les nations où l'on parle encore à l'opéra. L'harmonie instrumentale se com-

binant avec la parole, adoucirait, j'en conviens, l'âpreté de cette antithèse si destructive de toute vérité poétique et si agaçante pour les nerfs de l'auditeur; mais ce qui certes vaut un peu mieux que cette combinaison, ce sont des récitatifs obligés, comme Gluck et Mozart savaient en faire et qui unissent à toutes les puissances de la musique, la puissance d'une déclamation, la plus vraie, la plus énergique et la plus passionnée qu'il soit possible d'entendre, et déclamation, néanmoins, qui ne cesse de faire avec l'orchestre un tout parfaitement homogène. Il n'est ici question que de la tragédie musicale, car pour l'opéra bouffe, ni le procédé mélodramatique, ni la grande déclamation instrumentée, ne lui seraient guères applicables et il doit, faute d'un mieux qu'on trouvera peut-être quelque jour, se contenter du récitatif simple, avec son tambourinement monotone de clavecin et ses accords nasillards de violoncelle.

Du reste, le procédé mélodramatique a été employé de nos jours avec un grand succès et un grand bonheur à l'opéra, pour ne citer que la scène fantasmagorique du *Freischutz* et une scène délicieuse de la *Famille suisse.*

Des obstacles qu'on nous laisse ignorer, s'opposèrent à la conclusion de l'affaire que le directeur du théâtre de Manheim proposait à Mozart. L'offre néanmoins avait été si conforme au désir de notre héros et son ardeur pour un travail devenu inutile, était encore si grande, qu'il composa tout le premier acte du mélodrame, pour l'amour de lui-même, comme il le dit. Le titre de la pièce était *Sémiramis.* Il faut que cette composition se soit perdue avec beaucoup d'autres; du moins n'est-elle pas indiquée dans cette partie du catalogue général

qui classe les ébauches et fragmens de musique, trouvés dans la succession de Mozart.

Les interminables stations de notre voyageur dans les principales villes qu'il traversait, finirent par mettre à bout la patience de son père. Trois mois pour venir de Paris à Salzbourg, c'était trop, même pour quelqu'un qui voyage avec toutes ses aises. Une épitre sévère, où le maitre de chapelle invitait péremptoirement monsieur l'organiste de la cour et du dôme à se rendre à son poste, sans délais ultérieurs, obligea enfin celui-ci d'accélérer sa marche. Il arriva vers le milieu de Janvier 1779.

CHAPITRE XI.

1779—1780.

Ici nous devons, revenant sur nos pas, suppléer une omission importante dans la correspondance de Mozart. On se souvient qu'en allant à Paris, il s'était arrêté plusieurs mois à Manheim et l'on a vu, par les extraits que nous avons donnés de ses lettres, quels motifs l'y retinrent aussi longtemps. Mais il crut devoir taire la raison la plus décisive, sinon la meilleure. Il avait fait à Manheim la connaissance d'un sieur Weber, employé, qui avait une fille âgée de quinze ans. En vertu de l'association naturelle des idées, le mot de fille, joint à ce chiffre particulièrement heureux de 15, coudoie et éveille de suite dans l'imagination, le cœur ou la mémoire, un autre mot, le plus vieux, le plus banal, quoique le moins usé des mots dans toutes les langues: l'amour. Il

n'est donc pas nécessaire que j'explique ce que chacun aura deviné, en achevant ma pénultième phrase. Mais quelle était cette demoiselle Weber qui, pour la première fois, rendait notre héros infidèle à sa muse? Infidèle! non pas précisément, car c'est à cause de celle-ci qu'il aima l'autre, semblable à ces amans accomplis, dont les beautés les plus séduisantes ne sauraient mériter un regard, qu'autant qu'elles leur retracent une faible et partielle image de l'objet unique. Ce fut encore la musique que Mozart adora dans sa maîtresse. Aloyse Weber, si connue depuis sous le nom de Mme Lange, était appelée à devenir une des plus grandes chanteuses de son temps. Elle débutait alors sur le théâtre de Manheim. Voici ce que notre héros en écrivait: « Il n'y « a que le jeu qui lui manque et, à cela près, elle « pourrait faire la *prima Donna* sur tous les théâtres « du monde....... Elle chante supérieurement l'air avec « les terribles passages que j'ai composé pour la *De Ami-* « *cis.* » Mozart n'en dit pas davantage à son père; il ne lui parle ni de la figure, ni du traitement d'Aloyse, ni de la couleur de ses cheveux, ni de son caractère angélique, ni même de ses talens pour faire la cuisine, pas une syllabe enfin qui pût trahir l'intention où il était d'en faire sa femme. C'est à quoi néanmoins il songeait très sérieusement. La jeune personne ne paraissait pas insensible. Le sieur Weber, de son côté, se livrait avec satisfaction aux calculs approximatifs qu'il était aisé d'établir sur leur inclination naissante. La plume d'or de Mozart consacrée à Aloyse et la superbe voix d'Aloyse garantissant à Mozart une exécution toujours digne de ses œuvres; quel excellent fonds de ménage, quelle solidarité de triomphes, quelle harmonieuse et productive communauté de biens, non pas additionnés mais multi-

pliés, en quelque sorte, les uns par les autres! Rien n'a été plus fréquemment apprécié que les convenances de l'union conjugale entre le *maestro* et la *prima Donna*, témoin Hasse, Paer et Rossini, pour ne parler que des plus connus. Mais en Allemagne, les affaires de cœur ne s'arrangent pas toujours aussi vite qu'on le voudrait. Souvent un servage amoureux, plus long que celui de Jacob, y doit précéder l'hymen. Or mademoiselle Weber ne moissonnait pas encore les ducats en aussi grande abondance qu'elle le fit une dixaine d'années plus tard. Quant à notre héros, une de ses habitudes les plus constantes, quoique les plus involontaires, ce fut d'avoir les poches à peu près toujours vides. D'ailleurs, il fallait aller à Paris, dans l'espoir de se défaire de cette triste habitude. Les ordres de Salzbourg, sur ce point, étaient irrévocables. On se sépara donc avec l'émotion convenable, accompagnée de toutes les promesses d'usage. Quelques larmes même furent répandues, si nous en croyons la tradition. Cependant, les adieux n'allèrent pas jusqu'au pathétique; on était si sûr l'un de l'autre! Quel dommage qu'un roman si bien commencé, d'après les règles, vienne aboutir à une mystification pour le lecteur. On doit s'en prendre au sort, romancier le plus malhabile d'ordinaire à arranger ces choses-là de façon qu'il en résulte de l'intérêt, un plan et une moralité quelconques. Mozart s'ennuyait à Paris, ce qui était une raison pour penser plus souvent à Aloyse. Aloyse, tous les jours plus applaudie à l'opéra de Manheim, dont elle commençait à faire le principal ornement, jouissait des prémices d'une grande réputation, ce qui l'empêchait de penser à Mozart autant qu'elle l'eût désiré. Bientôt les événemens, politiques la conduisirent dans Munich à la suite de Charles-Théodore, qui venait de succéder à

l'Electorat de Bavière. Mozart revenait justement de France. Ne trouvant plus sa belle à Manheim, il alla la rejoindre à Munich. Huit mois d'absence apportent quelquefois de notables changemens dans les dispositions d'une *prima Donna* envers un épouseur. Dès la première visite, le sort du malheureux amant fut décidé. A peine se souvenait-on de lui ; ce fut à renouveler connaissance. Il parait que la taille exigue de notre héros, sa maigreur, son long nez et peut-être encore l'habit rouge, à boutons noirs, qu'il portait en deuil de sa mère, produisirent au total une impression très peu favorable sur la jeune personne, oublieuse d'un côté, mais qui d'un autre aussi pouvait être devenue beaucoup meilleure observatrice. Regard et salut notifièrent un congé formel à notre héros. Partageant ses joies et ses chagrins, avec toute la sympathie qui convient à un loyal biographe, ce nous est une grande consolation de pouvoir raconter la fortitude extraordinaire qu'il déploya en cette mortifiante circonstance. Il n'éclata pas en reproches contre Aloyse ; il ne lui rappela pas ses sermens de théâtre ; non, il ne lui dit rien ; mais courant droit au piano, il chanta d'une voix claire et nette dans l'oreille de la perfide cantatrice : *Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will.* (Je quitte volontiers la fillette qui ne veut pas de moi.)

Vous nous demanderez de qui nous tenons cette histoire. Nous la tenons d'un témoin oculaire et de quelqu'un que le dénoûment intéressait plus que personne. Aloyse avait une sœur, dont le nom était déjà comme un gage de son peu de ressemblance morale avec la chanteuse. Constance ne chantait point, ou ne chantait guères, mais elle jouait du clavecin. Mozart lui avait donné quelques leçons ; l'élève eut pitié du maitre et les lectu-

res favorites de notre jeunesse nous ont appris à tous ce grave axiome que de la pitié à l'amour, il n'y a qu'un pas. Mozart d'ailleurs avait voulu s'allier à la famille Weber. Hé bien, cette famille présentait à ses vœux un choix beaucoup plus large que le dilemme imposé à Dandini par le baron de Montefiascone; car, le sieur Weber avait cinq filles. Aloyse manquant, pouvait très bien être remplacée par Constance, et si bien en effet, qu'au bout de quelques années, Constance fut madame Mozart. Mr. de Nissen parait croire « qu'elle sentait pour « le talent de son premier mari, plus que pour sa per-« sonne. » C'est ce que je n'ai aucun moyen de vérifier; mais je conçois tout ce qu'une telle croyance a de tranquillisant et de flatteur pour l'homme ordinaire qui a épousé la veuve d'un grand homme. Lorsqu'on a fait quitter à une femme un nom resplendissant de gloire, il est doux de penser que l'admiration seule le lui avait fait prendre, et qu'elle porte avec un égal plaisir le nom nouveau et plus modeste, que l'amour lui a donné. Il est certain que l'amour, même à cinquante ans, peut compenser la gloire, étant de sa nature une compensation à toutes choses.

Installé dans ses fonctions d'organiste de la cour et du dôme (tel était le titre qu'elles lui conféraient) Mozart passa près de deux ans, sans bouger de Salzbourg. Cet espace de temps ne fournit rien à la narration. C'était l'époque où s'achevait le grand travail intérieur qui, dégageant peu à peu les idées de Mozart du levain de la routine et de l'alliage du goût contemporain, les amenait, par une épuration progressive, à ces formes originales, à la fois mélodieuses et savantes, qui resteront à jamais les types du beau musical. Le fruit annoncé par tant de belles fleurs, allait tomber enfin, éclatant

de maturité, enivrant de parfums. La période classique de Mozart commence et, avec elle, la plus importante et sans doute la dernière des grandes révolutions de la musique, dans le sens du progrès bien entendu; à moins qu'outre la mélodie, l'harmonie, la déclamation et le rhythme, on ne découvre quelque jour un nouvel élément de l'art, dont nous ne soupçonnons même pas l'existence.

CHAPITRE XII.

1780—1781.

Charles-Théodore, alors Electeur de Bavière, gardait un souvenir bienveillant de notre héros, malgré les préventions qu'on s'était efforcé de lui donner naguères contre le jeune musicien dont il avait refusé les services. Ce Prince aimait la musique; l'orchestre de Munich était peut-être le meilleur qu'il y eût en Europe; il s'y joignait une troupe de chanteurs excellens. L'Electeur crut ne pouvoir donner à cette chapelle une occupation plus digne de sa renommée et de ses talens, qu'en lui confiant l'exécution d'un opéra de Mozart. Celui-ci fut donc expressément invité de la part de S. A. S. à composer un opéra seria, pour le carnaval de l'année prochaine 1781. Mozart accepta, obtint, avec beaucoup de difficulté, un congé de six semaines et partit au mois de Novembre. Une grande composition lyrico-dramatique nécessite avant tout des pourparlers entre le *poeta*, le *maestro* et les chanteurs, sorte de négociation où le premier se montre toujours le plus coulant, comme tou-

tes les petites puissances qui traitent avec les grandes. Le poëme avait pour titre : *Idomeneo Rè di Creta osia Ilia e Idamante.* Mais l'auteur des paroles, un abbé Varesco, qui demeurait à Salzbourg, ne put se rendre à Munich. Mozart fut ainsi obligé de communiquer avec lui par l'intermédiaire de son père, qui adressait au poëte les observations du musicien et transmettait à celui-ci les pièces du texte, à mesure qu'elles se trouvaient faites ou corrigées, d'après les susdites observations. Les lettres de Mozart, à ce sujet, dénotent, en plusieurs endroits, ce tact exquis des convenances théâtrales qui fait un des innombrables mérites de ses partitions. Elles prouveraient à ceux-là même qui ne connaitraient point la musique *d'Idomeneo*, que dès son entrée dans la carrière de musicien réformateur, Mozart marcha sur les traces de Gluck, en ce qu'il fut penseur et logicien comme lui; qu'il raisonna profondément l'effet dramatique, combiné avec l'effet musical. Nous allons extraire quelques passages de ces lettres :

« J'ai une prière à Mr. l'abbé ; je voudrais qu'il chan« geât un peu l'air *d'Ilia* dans le deuxième acte. La pre« mière strophe: *Se il padre perdei, in te lo ritrovo* « ne pourrait être meilleure ; mais ensuite vient une « chose qui m'a toujours choqué, (dans un air, N. B.) « je veux dire un aparté. Dans le dialogue, c'est tout « naturel ; on dit bien vite deux mots pour soi ; mais « dans un air où les paroles doivent être répétées, cela « produit un très mauvais effet. »

« Le second duo sera supprimé et cela avec plus d'uti« lité que de désavantage pour l'opéra. Vous verrez, en « lisant la scène, qu'un duo ou un air la rendrait terne « et froide. Ce serait aussi fort gênant pour les autres, « obligés de rester en attendant, les bras croisés. Puis,

« le combat de générosité entre *Ilia* et *Idamante* se « prolongerait trop et l'impression en serait gâtée par « conséquent. »

L'abbé Varesco donnait au Roi de Crète une cavatine liée aux masses du chœur qui remplissent la fin du second acte. « Ici, observe Mozart, il vaut mieux placer « un récitatif, sous lequel les instrumens puissent travailler à leur aise. Un air ferait une pauvre figure « dans cette scène pleine de tumulte et de confusion, « qui sera la plus belle de l'opéra, au moyen de l'action et des groupes, tels que nous les avons arrangés « avec Legrand (coregraphe). Et puis le tonnerre fera-t-« il silence pour écouter Raff? (Idomeneo) Au milieu « de ces chœurs, un récitatif vaudra bien mieux, je le « répète. »

« A propos! la scène du premier et celle du second actes « entre le père et le fils, sont beaucoup trop longues, « toutes les deux. Elles ennuieraient certainement, d'au-« tant plus que ceux qui y figurent sont mauvais acteurs « et que dans l'une tout se réduit à une narration de ce « que le spectateur a déjà vu de ses propres yeux. Les « scènes seront imprimées comme elles sont; mais je « désire que M^r. l'abbé veuille m'indiquer comment il « convient de les raccourcir dans la partition et au plus « court bien entendu; autrement je serai forcé de les « couper moi-même, car il est impossible qu'elles res-« tent ainsi dans la musique. »

Idomeneo, à qui l'oracle de Neptune vient de rendre le fils que son vœu dévouait aux vengeances célestes, exprime son bonheur dans un air placé à la fin de la pièce. « Cet air, écrit Mozart, ne plait ni à Raff, ni « à moi. Il n'est pas du tout tel que nous l'avions désiré; « il devrait exprimer le calme et la satisfaction dans

«son entier et c'est ce qu'il n'exprime que dans la se-«conde partie. Les malheurs du personnage, nous les «avons entendus et sentis de reste pendant tout l'opéra; «il faut donc qu'il nous entretienne de son état présent.»

Voici une remarque plus importante. «Ne trouvez-vous «pas que le discours de la voix souterraine (l'oracle de «Neptune) se prolonge trop? Représentez-vous le théâ-«tre, la voix doit être effroyable; elle doit pénétrer les «auditeurs, comme ferait quelque chose de réel; mais «comment en serait-il ainsi lorsque le discours détruit «toute illusion par sa longueur. Si le discours du spec-«tre de Hamlet durait moins, il serait d'un bien meil-«leur effet.» Un littérateur de bon goût dirait plus élégamment, mais ne dirait pas plus juste; et cependant, chose étrange! celui qui parlait de la sorte devait, un jour, introduire sur la scène une apparition beaucoup plus longue que celle de Shakspeare, et la longueur de cette apparition, loin de nuire à l'effet, devait le porter à un degré d'illusion et de terreur funèbre dont ni poëte, ni romancier, ni musicien n'approchèrent et sans doute n'approcheront jamais. Que conclure de là? Qu'en matière d'art, il n'est pas de vérité si vraie que le génie ne réussisse à la démentir quelquefois. Je n'en suis pas moins convaincu qu'il appartenait à la musique seule de consacrer une exception de cette nature.

Les deux premiers actes *d'Idomeneo* excitaient, aux répétitions, tant d'enthousiasme parmi les musiciens et les dilettanti de Munich, que les amis de Mozart conçurent des craintes sur le sort du troisième acte qui n'était pas achevé: Le *finis coronat opus* semblait impossible et il était même douteux que le compositeur se soutînt, jusqu'au bout, à une aussi grande élévation. Mozart, lui, ne doutait de rien, mais il redoublait d'ef-

forts. « J'ai la tête et les mains si pleines du troisième acte, « qu'il ne serait pas étonnant, que je devinsse moi-même « un troisième acte. Lui seul coûte plus de peine que « tout un opéra, car il n'y a pas une scène qui n'y fut « du plus haut intérêt. » Il dit ailleurs: « Le troisième « acte vaudra pour le moins les deux autres; moi, je « pense qu'il vaudra infiniment mieux et qu'on pourra dire « avec raison: *finis coronat opus.* » Mozart ne se trompait point. Le troisième acte fut infiniment supérieur aux deux premiers et, s'il lui coûta plus de peine à lui seul que tout un opéra, peut-être trouvera-t-on qu'à lui seul aussi, il vaut tous les opéras tragiques du dernier siècle.

Les répétitions allaient à merveille; l'Electeur venait y assister et causait de la manière la plus affable avec le maestro. « Je suis bien aise de *le* revoir » lui dit-il à la première entrevue, et quelques jours après: « l'opéra « sera charmant; il *lui* fera beaucoup d'honneur. On ne « croirait pas que quelque chose d'aussi grand put se lo- « ger dans une si petite tête. » Quant aux musiciens, gens la plupart de savoir et de talent, ils témoignaient hautement leur admiration pour un ouvrage qui passait si loin tout ce qu'ils avaient entendu jusques-là. Mozart lui-même éprouvait une plénitude de bonheur qui déborde visiblement dans ses lettres. Les caresses des grands, les hommages des confrères, les émotions enivrantes du génie qui se reconnait dans sa première œuvre, le pressentiment infaillible d'une immortelle gloire et pour comble l'amour, l'amour partagé, l'amour heureux; n'est-ce pas, en effet, tout ce que l'âme humaine peut contenir et goûter de délices à la fois?

Conçu sous de tels auspices, il n'est pas étonnant qu'*Idomeneo* soit toujours demeuré un des enfans les plus chéris de son père. Mozart ne cacha point sa tendresse

pour ce premier-né de son génie; il le plaçait à côté de *Don Giovanni*, de ce terrible cadet dont la taille ne semblerait guères admettre de comparaison avantageuse pour personne. Etait-ce une illusion, tenant au charme des plus beaux souvenirs de la vie, ou une préférence motivée sur la valeur réelle de l'ouvrage? C'est ce que nous verrons en son lieu.

La renommée avait embouché sa trompette, voire même son trombone, dès les répétitions de l'opéra. Munich et les lieux circonvoisins retentirent de ces joyeuses fanfares, qui annonçaient l'ère nouvelle de la musique. Bientôt, les échos de Salzbourg vinrent apporter à L. Mozart un bruit si flatteur pour son oreille et lui confirmer les nouvelles directes qu'il recevait, tant de son fils, que de ses autres correspondans. Toutes étaient également rassurantes au plus haut degré. Le principal intéressé, le maestro, n'avait aucune inquiétude sur le résultat. Le principal intéressé? j'oubliais qu'il y a quelque chose de plus fort que l'intérêt personnel et de plus soucieux que l'amour-propre. Tandis que Mozart se reposait dans une pleine confiance, son père ne songeait qu'à combattre par ses prévisions et ses conseils, les mille chances défavorables dont l'idée le poursuivait, au milieu de tant de gages de succès: «Tu sais, mon cher Wolfgang, «qu'on ne peut avoir tout le monde pour ami. Les *si* «et les *mais* se glissent partout. On doutait que le se«cond acte pût être aussi beau et aussi neuf que le «premier; ce doute levé, on doutera difficilement du «troisième acte, mais je parie ma tête qu'il se trouvera «des gens très disposés à croire que cette musique ne «fera pas sur la scène l'effet qu'elle produit dans un «salon. Pour les désabuser, il ne faudrait rien moins, «il est vrai, que le plus grand zèle et la meilleure vo-

«lonté possible de la part de tout l'orchestre. Cherche «donc à tenir tous ces messieurs en belle humeur, à «les flatter et à t'assurer de chacun d'eux par des com«plimens. Je connais ton style; il réclame de tous les «instrumentistes l'attention la plus minutieuse et la plus «soutenue; et, ce n'est pas bagatelle pour un orchestre, «que d'être tendu, pendant trois heures, à ce degré d'ap«plication et de soin. Chacun, jusqu'au plus mauvais «*bracciste*, (*) est sensiblement flatté quand on le loue, «*tête à tête;* tous en deviennent plus attentifs et plus «zélés et il n'en coûte que deux mots de politesse.» Il dit dans une autre lettre. «Je te recommande de ne pas «songer uniquement aux connaisseurs en travaillant. Tu «sais qu'il y a toujours cent ignorans contre dix con«naisseurs; (**) n'oublie donc pas ce qu'on nomme le «populaire *(das populäre)* afin de chatouiller aussi «quelque peu les longues oreilles.» A quoi le fils répondit. «Ne vous mettez pas en peine de ce qu'on nom«me le populaire; il y a dans mon opéra de la musi«que pour tout le monde — excepté pour les longues «oreilles.»

Le vieux Mozart n'attendit pas le compte rendu de la première représentation d'*Idomeneo.* Se refuser au plaisir d'y assister, c'eût été ne recueillir qu'imparfaitement le prix de vingt années de soins et de dévouement. Il arriva à Munich, avec sa fille, le 26 Janvier, la veille de l'anniversaire de la naissance de Wolfgang

(*) Celui qui joue de l'alto ou de la viole, instrument qui s'appelle en italien *viola di braccio.*

(**) Si cette proportion était la véritable relativement à Munich, il faudrait avouer qu'il n'y eut jamais dans le monde une ville aussi peuplée de connaisseurs.

et du jour fixé pour la représentation. Beaucoup d'autres habitans de Salzbourg étaient venus grossir l'auditoire, que réunit l'admirable travail de leur compatriote. L'opéra eut un succès immense; le public cria, trépigna, battit des mains et des pieds. Mais qui pourrait exprimer l'état de notre vieillard, blotti, je suppose, dans un coin de l'orchestre, écoutant sans trop en croire ses oreilles, se perdant dans la conception titanienne du quatuor (*), et dans les chœurs sublimes, où les *bravos* du public tonnent avec le courroux de Neptune. (**) Qu'on se figure un homme, arrivé plus que sexagénaire à la plus grande joie de sa vie; un savant musicien dans l'extase où le plonge une composition dont rien jusques-là ne pouvait avoir donné la plus légère idée ni à lui ni à personne; le maître de Mozart assistant à la première leçon de musique universelle que le monde reçoit de son élève; de l'élève dont il conduisit les petits doigts, alors qu'ils étaient trop faibles pour écrire ce qu'une tête de cinq ans avait conçu; cet élève que Dieu même lui avait confié, le but de son existence, sa gloire, son orgueil, son bonheur, son tout, son fils unique enfin! Là devait s'arrêter la tâche du vieillard; là finissent les rapports d'autorité et de dépendance absolues entre un père et un fils qu'*Idomeneo,* plus encore que ses vingt-quatre ans, avait achevé d'émanciper. Nous allons donc prendre à peu près congé de L. Mozart, les jours qui lui restent encore à vivre, ne se liant plus immédiatement à l'histoire de notre héros. On ne lui saura pas mauvais gré d'avoir si longtemps partagé la scène avec ce dernier. Outre sa qualité de personnage principal,

(*) Dans le 3ème acte.
(**) La fin du 2ème acte.

pour tout ce qui tenait à l'action, Mozart père aura obtenu, je m'en flatte, l'estime et l'amitié du lecteur. Homme de bien, homme d'un rare mérite, il consacra avec une persévérance, une sagacité et un dévouement admirables, les facultés que le ciel lui avait départies, à cultiver des facultés supérieures aux siennes. Ainsi le lapidaire réduit en poudre les diamans de commerce qui garnissaient sa boutique, pour tailler et polir le solitaire sans égal et sans prix, qui doit orner la couronne d'un Empereur.

Le génie de Mozart pour la musique sacrée s'annonçait en même temps que la réforme de l'art lyrico-dramatique. Le célèbre offertoire *Misericordias Domini* est contemporain d'*Idomeneo.* Ce fragment de messe, composé pour la chapelle de Munich, est, après le Requiem, ce que notre héros a écrit de plus parfait dans le haut style d'église. Lui-même en jugeait ainsi ; plus tard, il regrettait fort naïvement de n'avoir pas fait copier son manuscrit dont l'original était resté à Munich. Certes, s'il n'y eut que Mozart pour composer tant de belles choses, il n'y eut que lui aussi pour oublier de faire transcrire et publier ses chefs-d'œuvre. Heureusement, d'autres furent plus soigneux et un marchand de musique se recommanderait fort mal aujourd'hui, si l'offertoire perdu ne se retrouvait dans son magasin.

Mozart oubliait, au milieu des délices de Munich, que son congé était expiré depuis trois mois, quand un ordre de l'archevêque vint l'appeler à Vienne, où le prélat se trouvait pour lors. Brusque fut la transition d'une vie de liberté, de triomphes et de plaisirs, à la férule épiscopale. Notre héros arrive à neuf heures du matin ; à onze heures et demi on lui annonce que le dîner est prêt. Il n'a pas encore faim ; cependant vaut mieux di-

ner sans appétit que de ne pas dîner du tout ; malheur pour lequel le sénéchal de la princesse de Navarre ne trouve pas d'expression. Quels sont ses compagnons de table? deux valets-de-chambre de Monseigneur, occupant le haut bout ; deux cuisiniers, un confiseur, plus Cecarelli et Brunetti, musiciens de la chapelle de Salzbourg. Les artistes culinaires assaisonnent le repas de plaisanteries succulentes, auxquelles notre héros n'échappe, qu'en se retranchant dans un profond silence. L'aimable compagnie dont Monseigneur le juge digne, n'a rien de fort attayant pour lui, qui se rappelle avoir mangé à la table des Rois. Il se hâte de la quitter dès qu'on a desservi. Le soir, il y a musique. Brunetti apprend à son camarade nouveau-venu que les *gens* de la chapelle sont soumis en pareille occasion à une étiquette invariable, soit que la soirée musicale eût lieu chez leur maître ou chez un autre seigneur, à qui l'archevêque voulait bien prêter les dites gens. Un valet-de-chambre du prélat faisait toujours le guet à la porte des grands appartemens ; et, sitôt qu'il voyait venir un musicien, il appelait un laquais pour lui servir d'introducteur et lui assigner le coin du salon où il avait à se tenir immobile, jusqu'à ce que le concert commençat. Cette étiquette était aussi peu du goût de Mozart que le dîner de tantôt. L'auteur d'*Idomeneo* pensa que pour entrer dans un salon de musique, il n'avait pas besoin d'un maître de cérémonies en livrée. Il le pensa et agit en conséquence. Un de nos compatriotes, demeurant à Vienne, le Prince Galitzin, donnait un concert le jour du lendemain. L'archevêque, détesté de la noblesse et de l'Empereur, y était pourtant invité; car ce n'est qu'à ce prix qu'on pouvait avoir ses gens. Mozart se rend seul à la soirée; il monte les degrés, passe à côté

du valet-de-chambre, devance le laquais, accouru au cri d'alarme que jette le factionnaire dont on a violé la consigne, traverse les appartemens, marche droit au Prince, «lui fait son compliment» et s'établit au poste d'honneur qu'il vient de conquérir avec tant de bravoure. Tandis qu'il cause familièrement avec le maître de la maison, il aperçoit ses camarades, Brunetti et Cecarelli, blottis dans un coin de l'orchestre et n'osant remuer ni pied ni patte. Un tel excès d'audace provoqua au plus haut degré l'ire cléricale de Monseigneur, qui se fut reproché comme un oubli de ses devoirs, le moindre relâchement dans la pénitence, qu'il jugea dès ce moment convenable d'imposer à notre héros. Les épithètes les plus outrageantes lui furent journellement prodiguées et, afin d'éloigner de lui les pensées d'orgueil qu'éveillent aisément en nous les mondains suffrages et les tentations auxquelles nous expose une bourse bien garnie, on lui refusa la permission de donner un concert. On ne voulut même pas consentir à ce qu'il jouât gratis au profit des veuves de musiciens, dans une réunion composée de tout ce qu'il y avait d'artistes et d'amateurs à Vienne, comme celles qui ont lieu, dans le même but, aux concerts de notre société philharmonique de Pétersbourg. A cette occasion néanmoins, toute la noblesse intercéda en faveur du pénitent. Il fut représenté à l'archevêque qu'enlever à la société le concours d'un talent nouveau pour le public de Vienne, ce serait toucher au dénier de la veuve, dont lui, pasteur, était justement le gardien. Une exhortation de cette nature, dut lui rappeler que la charité entrait en effet dans le décorum de son état et il tenait au décorum. Mozart obtint enfin l'insigne faveur de participer à un acte de bienfaisance. A Vienne, terre classique du piano, il faisait beau dé-

buter pour un pianiste qui alors n'avait pas d'égal dans le monde. Le public accueillit Mozart avec enthousiasme. Ses amis vinrent le féliciter et le presser de donner un concert à son profit. Les dames se chargeaient du placement des billets. En vain; la défense de Monseigneur sur ce point fut irrévocable.

Il y avait quelque temps déjà, que Mozart songeait à quitter définitivement le service de l'archevèque. La dureté et l'avarice de ce prélat, le mépris qu'il témoignait aux artistes de sa chapelle, la grossièreté révoltante de langage dont il s'était fait une habitude à leur égard, avaient lassé la patience de notre héros. Il ne supportait sa situation que pour l'amour de son père; mais il est des limites où le dévouement filial s'arrête et doit s'arrêter. Livré aux caprices d'un tyran bizarre et haineux, Mozart se voyait privé d'une ressource qui est le pain des virtuoses. Un seul concert à Vienne lui eut rapporté le double du misérable traitement qu'il recevait à Salzbourg. Il le savait et paraissait encore hésiter. Il ne fallut rien moins que le comble de l'outrage pour achever de rompre les liens qui l'attachaient à son indigne patron. Les mots de gueux, de maraud, de coquin retentirent à son oreille; et ces paroles infâmes s'adressaient à l'auteur d'*Idomeneo;* et celui qui les lui adressait était un archevèque, un ministre de la parole évangélique! A la suite de cet entretien, Mozart garda le lit pendant deux jours; mais avant de s'y mettre, il avait présenté sa démission.

CHAPITRE XIII.

1781.

Dès ce moment, notre héros, renonçant aux places, qu'il ne cherchera plus et qui ne viendront le chercher qu'à son lit de mort, échange une existence de courses et d'aventures contre la vie casanière d'un bourgeois établi. Il se fixe à Vienne. Sous bien des rapports, aucun séjour ne pouvait lui convenir davantage. Franc de caractère, d'humeur sociable, aimant la joie, ne haïssant ni les jolies femmes, ni le bon vin, ni la bonne chère, Mozart devait sympathiser avec une population qui, en général, faisait de ses plaisirs sa plus grande affaire et de la musique le premier de ses plaisirs. Il ressemblait aux Viennois par les dehors de son individualité morale. A le voir au Prater, au bal masqué, en habit d'Arlequin ou de Pierrot (*), ou circulant autour d'un billard de guinguette, ou en compagnie des princesses de théâtre, ou bien en tiers avec Schikaneder (**) et le vin de Champagne, à voir tout cela, Mozart était assurément de Vienne autant que possible. Cette ville pouvait de même révendiquer pour sien, le virtuose pianiste et le compositeur de tant de pièces de musique qui conviaient irrésistiblement l'auditoire à la joie et à l'amour. Mais, ainsi que nous le verrons plus loin, il y avait encore en Mozart un autre homme, très différent de celui-ci; un homme profondément mélancolique, qui

(*) C'étaient les masques qu'il prenait le plus souvent.

(**) L'auteur du livret de la flûte magique.

tous les jours songeait à la mort et qui, veillant les nuits à son piano, aimait à s'élancer, sur les ailes de l'improvisation, vers les régions inconnues dont la mort tient la clef. Cet autre homme, la ville de Vienne ne sut longtemps le comprendre, ni lui, ni ses ouvrages.

Indépendamment de ses mœurs et du caractère de ses habitans, la capitale de l'Autriche offrait encore à un artiste tel que Mozart d'autres convenances non moins désirables. Vienne était le rendez-vous général de tous les virtuoses de l'Europe, grâces à l'accueil hospitalier, à l'appréciation éclairée et bienveillante et aux nombreux agrémens qu'ils y trouvaient. C'était la résidence habituelle de Gluck et de Haydn, deux maitres que Mozart jugea plus convenable de prendre pour modèles et pour amis, que de les avoir pour rivaux. Il savait bien choisir. La situation géographique et topographique de l'endroit semble également avoir été arrangée pour en faire la demeure la plus comfortable d'un musicien. Un beau climat, des sites délicieux, les environs disposés par la nature elle-même comme une vaste et magnifique promenade; l'Italie d'un côté, la Bohême de l'autre, pays de musique s'il en est au monde. Enfin Vienne avait un opéra italien pour lequel travaillaient les compositeurs les plus célèbres de l'époque et dont le *poeta* était Métastase, le prince des librettiers. Bientôt aussi une troupe indigène, riche de talens, auxquels il ne manquait que l'occasion de se produire, c'est-à-dire un compositeur, devait faire entendre sur les bords du Danube les premiers chants de la muse nationale qui, jusqu'à Mozart, avait à peine bégayé quelques faibles mélodies, sans caractère et sans échos en Europe.

De ce qui vient d'être dit, faudrait-il conclure, comme l'auteur du dictionnaire des musiciens, que «le style de

« Mozart dut arriver le plus naturellement à Vienne à « ce degré de popularité et de charme qui, plus tard, lui « procura accès dans tous les cœurs. » Ce biographe ajoute : « Les compositions antérieures de Mozart se font « remarquer par une certaine raideur et un manque de « vernissure et de coloris, qui les rendent rebutantes « (*ungeniessbar*) en comparaison des ouvrages plus nou- « veaux. Son style trahissait des dispositions qui auraient « pu faire de lui un contrapontiste sombre et embrouil- « lé. Si les muses enjouées et aimables de Vienne ne « l'eussent enlacé, de bonne heure, dans leurs guirlandes « de roses, il serait tombé infailliblement dans la ma- « nière de Friedeman Bach. Ses messes, particulièrement « celles en *ré* et en *si* bémol majeur, mais plus que « tout son Requiem prouvent cela jusqu'à l'évidence. »

Je ne sais pas trop ce que cela prouve relativement au style de Mozart; mais certes cela prouve quelque chose, quant aux idées et à la logique du bon Gerber. Et d'abord, à l'en croire, *Idomenco* serait une œuvre rebutante puisqu'elle fut écrite avant l'époque à laquelle Mozart changea de domicile. Ce n'est pas tout à fait ce qu'en pensait l'auteur ni, je suppose, ce qu'en pensent aujourd'hui les musiciens. En second lieu, Mozart devait tomber, nous dit-on, dans la manière de Bach, s'il n'a- vait été retenu, à temps et fort heureusement, par les guirlandes de roses. Pour prouver qu'il y serait tombé en effet, on nous cite le Requiem, sans doute comme celui des ouvrages de Mozart, où la tendance primitive de l'auteur à devenir un émule de Bach, un contrapon- tiste sombre et embrouillé, se prononce avec le plus de force. Dès lors, il est manifeste que les muses en- jouées de Vienne pouvaient seules le garantir de la chûte, car ce fut à Vienne même et précisément à la fin de

son séjour dans cette ville et dans le monde, qu'il composa le Requiem. *Belle conclusion et digne de l'exorde*.

Qu'âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il se fixa à Vienne, Mozart eût fait depuis des progrès en composition et des progrès immenses, c'est ce que personne ne niera; mais attribuer ces progrès à l'enseignement des muses viennoises, c'est aussi leur fairé par trop d'honneur. Nous affirmerions bien plutôt qu'entre le style mozarien et le goût viennois, il y eut presque toujours querelle flagrante. Il suffira de rappeler que les principaux chefs-d'œuvre dramatiques de Mozart, *Figaro*, *Don Giovanni* et *Cosi fan tutte* n'eurent aucun succès à Vienne et y méritèrent plus de critiques que d'éloges; que ses quatuors de violon y furent jugés pleins de fautes; que ses plus magnifiques symphonies y passèrent comme inaperçues, et qu'enfin la vogue extraordinaire de la *Flûte enchantée* fut le résultat de certaines concessions au goût du public de Vienne, concessions auxquelles Mozart ne se serait jamais décidé dans son intérêt personnel, mais qu'il fit notoirement dans l'intérêt d'un entrepreneur ruiné.

Quand un musicien est sans place, il est obligé de *privatiser*, comme disent les Allemands. Mozart privatisa donc à Vienne. Cela veut dire que pour vivre, il y fit tous les métiers auxquels un musicien peut se vouer; et nous prenons ici le mot de musicien dans son acception la plus étendue, qui s'applique au virtuose et au maestro de haute volée, aussi bien qu'au plus chétif croque-note, vivant au jour le jour de ce que le hazard lui envoie. Ainsi Mozart donnait des académies (concerts publics) et des leçons de piano à cinq francs; il faisait des opéras, publiait des sonates par souscription et tra-

vaillait à tant la page pour les marchands de musique; acceptait du premier-venu toute sorte de commandes: airs italiens, chansonnettes allemandes sur des textes donnés, symphonies ou pièces pour une montre à carillon, Requiem ou contredanse, tout ce qu'il vous plaira. Puis enfin, de fréquentes invitations aux soirées musicales de la noblesse, grossissaient encore ses recettes de cadeaux en argent ou en bijoux. On ignore à quoi pouvait s'élever le total de ces ressources; mais l'on sait très bien qu'elles ne suffirent jamais à l'infatigable artiste; infatigable au travail et peut-être à la dépense, devons-nous dire aussi.

Vers la fin de l'année, le Grand-Duc Paul de Russie, qui voyageait sous le nom de Comte du Nord, arriva à Vienne, avec la Grande-Duchesse Marie, son épouse. Si dans leur course à travers l'Europe, les augustes voyageurs eussent été curieux de plaisirs nationaux, on leur eût donné un *Auto da fè* ou un combat de taureaux en Espagne; en Angleterre, un combat de boxeurs ou de coqs; mais à Vienne, où rien n'était plus national que la musique, l'Empereur Joseph crut devoir les régaler d'un combat de virtuoses, combat dans toute la force du terme, combat à outrance qui, d'après les conditions imposées aux champions, ne pouvait se terminer que par la mort de l'un d'eux. Ces champions étaient Mozart et Clementi, son aîné de dix ans, le maître de Cramer et de notre John Field. Une lettre à l'adresse du vieux Mozart, offre les détails que voici sur cet assaut mémorable entre les deux plus grands pianistes de leur époque. «Après force compli-«mens de part et d'autre, il fut décidé que Clementi «jouerait le premier. *La santa chiesa romana*, dit «l'Empereur, parce que Clementi est de Rome. Il pré-

«luda et exécuta une sonate. Ensuite l'Empereur me «dit: *allons, à votre tour!* Je préludai aussi et jouai «des variations.—Après cela, la Grande-Duchesse nous «donna des sonates de Paisiello, misérablement écrites «de sa main (de la main de l'auteur). Je fus chargé d'en «exécuter les *allegro* et lui, les *andante* et les *Rondo.*—Ensuite nous choisîmes un thème, tiré de ces so«nates, et le développâmes sur deux piano-forté. Il est «assez extraordinaire qu'ayant emprunté un piano à la «comtesse de Thun, (élève de Mozart) pour cette «occasion, je ne pus m'en servir, néanmoins, que lorsque «je jouai seul. L'autre était discord et avait trois tou«ches de rompues. *Ça ne fait rien,* dit l'Empereur. «Je pris ceci du bon côté, car l'Empereur connait déjà «ma science et mon talent, et sans doute il aura voulu «me relever par là aux yeux de l'étranger. (en accor«dant à celui-ci l'avantage des armes.) Au reste, je «tiens de source certaine que l'Empereur a été extrême«ment satisfait. Il a été très affable avec moi et m'a «parlé de beaucoup de choses à l'oreille, même de mon «prochain mariage.» Le jugement de Mozart sur Clementi, semble rigoureux plutôt qu'impartial. «C'est un «très bon claveciniste, mais voilà tout. Il a beaucoup «d'agilité dans la main droite; ses passages favoris sont «les tierces. D'ailleurs, il n'y a pas chez lui pour un «kreutzer de sentiment et de goût.» De deux choses l'une: ou Clementi n'était pas encore arrivé au degré de *maestria*, qui depuis lui valut la juste admiration des connaisseurs, en France et en Angleterre; ou Mozart, dont l'habitude était de mesurer le monde à sa taille, se reconnaissait très supérieur à son adversaire, sous le rapport des qualités qu'il regardait comme les plus essentielles dans un virtuose: le goût, la méthode,

l'expression et l'égalité de force dans les deux mains. Mais que l'admirateur avoué de Gluck et de Haydn eût été jaloux de Clementi, je ne le puis croire. Ecoutons ce que les contemporains de notre héros disaient de son exécution et ce que disent peut-être encore quelques dilettanti qui l'ont entendu, avantage dont nous sentons tout le prix, sans le leur envier aucunement. « Une agi-
« lité incroyable, surtout de la main gauche, une déli-
« catesse exquise, l'expression la plus belle et la plus
« parlante et un sentiment qui allait droit au cœur,
« telles furent les qualités qui distinguaient l'exécution
« de Mozart et qui, jointes à la richesse de ses idées,
« à la magnificence de sa composition, devaient natu-
« rellement transporter les auditeurs et faire de lui le
« premier claveciniste de son siècle. » Si l'on y ajoute le don de l'improvisation, qu'aucun musicien ne posséda peut-être à un égal degré, suivant le témoignage de ces mêmes contemporains, on verra que notre héros avait plus d'une corde à son arc, et que Mozart compositeur et improvisateur, eût toujours décidé la victoire, quand même on l'aurait disputée à Mozart virtuose. Comment donc Clementi aurait-il tenu contre lui, lorsque tous deux eurent à développer le même motif d'inspiration et à tour de rôle. Tu mourus certainement dans la lutte, pauvre athlète romain, malgré l'avantage des armes; la caisse de ton piano te servit de tombeau et je ne pense pas que la terre te fut légère.

CHAPITRE XIV.

1781—1782.

Joseph II qui fut grand par ses intentions, comme d'autres souverains le furent par leurs actes, avait embrassé jusqu'au théâtre lyrique dans ses projets de réforme. Un noble patriotisme lui inspira l'idée de fonder un opéra national, à côté de l'opéra italien dont l'Allemagne se trouvait tributaire. Il avait deviné l'homme qui devait affranchir son pays du joug musical de l'étranger. En conséquence, Joseph appela dans sa capitale les meilleurs chanteurs indigènes, leur donna Mozart pour maestro et à celui-ci une jolie pièce de Bretzner pour texte d'un opéra. Le titre allemand de la pièce était: *Die Entführung aus dem Serail*, ce qu'on a traduit par *l'Enlèvement du Sérail;* ce qui est un solécisme et un contre-sens ridicule, car cela veut dire que c'est le sérail qui a été enlevé. La traduction exacte serait : *l'Enlèvement de dedans le Sérail*, mais elle serait fort peu agréable à l'oreille. Nous dirons donc, toutes les fois que nous aurons à parler de cet opéra, *l'Enlèvement* tout court, *ou bien Belmont* et *Constance.*

Les intentions de l'Empereur furent couronnées du plus brillant succès. Le premier opéra allemand, digne de ce nom, fut reçu avec enthousiasme et joué concurremment sur les principaux théâtres de l'Allemagne: à Vienne, à Prague, à Berlin, à Leipzig et bientôt partout. Ce fut la plus heureuse des réformes de Joseph II, en ce sens, veux-je dire, qu'elle fut la plus durable.

La pièce de Bretzner était, dans sa forme primitive, une opérette ou comédie à ariettes. Pour en faire un véritable opéra, Mozart dut recourir à un parolier, le Sr. Stéphani, qui travailla sous sa direction immédiate. Tout musicien, artiste ou amateur, lira, j'en suis sûr, avec un profond intérêt, la lettre que notre héros écrivit à son père après avoir commencé la partition de *l'Enlèvement*. C'est une des pièces les plus précieuses de la correspondance, le seul lambeau d'écriture, peut-être, où Mozart se soit donné la peine de commenter et d'analyser son propre travail. Je vais la traduire *in extenso*, mais j'avertis en même temps le lecteur que pour la bien comprendre, il faut qu'on ait la musique de l'opéra présente à la mémoire ou sous les yeux.

Vienne, le 21 Septembre 1781.

«La pièce s'ouvrait par un monologue. J'ai prié Ste-«phani de mettre une ariette à la place et de changer «en duo le bavardage qui vient après la romance *d'Os-«min*. (*) Nous avons donné le rôle *d'Osmin* à Fischer, «quoique notre archevêque prétendit qu'il chantait trop «bas pour une basse, sur quoi je ne manquai pas de «l'assurer qu'incessamment il chanterait plus haut. Il «faut utiliser un pareil sujet, d'autant plus qu'il est «l'enfant gâté du public. Mais, dans le texte original, «Osmin n'a qu'une romance, plus le trio et le finale. «Il aura donc un air dans le premier acte et un autre «dans le second. J'ai tracé à Stephani le plan de l'air «(celui du premier acte) et la musique en était presqu' «achevée avant qu'il connût mes intentions. Vous n'en

(*) Ce duo est un des plus admirables morceaux de l'opéra.

«voyez ici que le commencement et la fin qui doivent «être d'un bon effet. La fureur d'Osmin prend le caractère comique qu'elle doit avoir par l'application de la «musique turque. J'ai eu soin d'y faire briller les bel«les cordes graves de Fischer. — L'endroit *d'rum bei «dem Barte des Propheten*, est dans le même mou«vement que ce qui précède, mais en notes accélérées; «(de moindre valeur) et, comme la colère du personnage «va toujours croissant, *l'allegro assai*, pris dans un «*tempo* tout différent et dans un autre ton, est juste «ce qu'il faut pour frapper les auditeurs, au moment «où ils croient que l'air est fini. — Un homme livré à «d'aussi furieux emportemens, n'observe aucun ordre; «il dépasse le but et la mesure; il ne se connait plus «et c'est ainsi que la musique elle-même doit ne se «plus connaître. Néanmoins, comme les passions, vio«lentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jus«qu'au dégoût, et comme la musique, même dans les «situations les plus horribles, ne doit jamais offenser «l'oreille, mais la réjouir au contraire et par consé«quent rester toujours musique, je n'ai pas choisi (pour «*l'allegro assai*) un ton étranger à celui du morceau «(*fa* majeur), mais un ton apparenté; non le plus voi«sin *ré* mineur, mais le suivant *la* mineur. — Pour ce «qui est de l'air de *Belmont: O wie ängstlich, o wie «feurig*, vous savez déjà à peu près de quelle manière «je l'ai conçu. Les battemens du cœur *(das klopfende «Herz)* y sont indiqués par la marche des violons en «octaves. C'est l'air favori de tous ceux qui l'ont en«tendu et aussi le mien. Il est parfaitement adapté à «la voix d'Adamberger (prémier ténor). On voit comme «le personnage tremble et vacille; on voit comme sa «poitrine se gonfle et se soulève; on entend les soupirs

«et le tendre murmure *(das Lispeln und Seufzen)* «dans les violons avec sourdine et dans la flûte qui s'y «joint à l'unisson. — Le chœur des Janissaires est ce «qu'il doit être, court, joyeux et tout-à-fait dans le «goût viennois. J'ai un peu sacrifié l'air de *Constance* «au gosier agile de M[lle] Cavalieri (prima donna). Au«tant qu'un air de bravoure welche pouvait le per«mettre, j'ai cherché à exprimer les paroles: *Trennung* «*war mein banges Loos und nun schwimmt mein* «*Aug in Thränen*. Dans la phrase qui commence par: «*Huï wie schnell* etc., j'ai fait disparaître le *huï* et «j'ai mis: *doch wie schnell*. En vérité, je ne sais à «quoi pensent nos poëtes allemands. S'ils montrent une «ignorance complète du théâtre dans l'opéra, au moins «ne devraient-ils pas faire parler les gens comme si «c'étaient des cochons.»

«J'arrive au trio, c'est-à-dire à la conclusion du pre«mier acte. Pédrillo fait passer son maître pour un ar«chitecte, afin de lui ménager une entrevue avec Cons«tance. Le pacha prend Belmont à son service. Osmin, «rustre grossier et mortel ennemi des Chrétiens, ignore «tout cela et ne veut pas laisser entrer les étrangers «dans les jardins du sérail dont il est l'inspecteur. J'ai «fait d'abord une introduction très courte, que le texte «me permettait d'écrire à trois parties. (En *ut* mineur). «Tout de suite après, commence *pianissimo* le majeur «qui doit aller très vite. Les dernières mesures feront «beaucoup de bruit et c'est tout ce qu'on exige d'un «finale. Plus il est court, plus il est bruyant, meilleur «il est. De cette manière, le public n'aura pas le temps «de se refroidir, quand il faudra battre des mains. L'ou«verture marche rapidement; les *forte* et les *piano* y «alternent sans cesse et la musique turque intervient

«chaque fois dans les *forte*. Elle court ainsi à travers «les modes et je ne pense pas qu'on s'endorme en l'é- «coutant, dût-on n'avoir pas dormi toute une nuit.»

«Me voilà maintenant comme le lièvre dans le «poivre. (*) Dans trois semaines, le premier acte sera «prêt, ainsi qu'un air du second acte et le duo bachique «(Sauf-Duett) qui consiste uniquement dans mon rappel «turc. (Türkischer Zapfenstreich). Pour le moment, je «ne saurais faire davantage, parce que le tout va être «refondu à ma demande expresse. Il y a au commence- «ment du troisième acte un charmant *quintetto*, ou «plutôt un finale par lequel je voudrais clore le se- «cond acte. (**) Pour cela, il faut beaucoup changer au «livret; il faut même combiner une nouvelle intrigue «et Stephani aura du travail par dessus la tête.

«Parlons du texte de l'opéra. Vous avez sans doute «raison quant au travail de Stephani; cependant je «trouve que sa poésie répond à merveille au caractère «du brutal, de l'imbécile et du méchant Osmin. Je sais «bien que le mètre n'est pas des mieux choisis; toute- «fois il s'est trouvé si parfaitement d'accord avec les «idées musicales qui d'avance me trottaient par la tête, «que les vers ont dû me plaire nécessairement. Je parie «qu'à la représentation, les morceaux ne laisseront rien «à désirer. La poésie originale (celle de Bretzner) ne «me parait nullement méprisable, je l'avoue. L'air de «Belmont: *O wie ängstlich* n'aurait pu être mieux «disposé pour la musique. Celui de Constance n'est pas «mauvais non plus, surtout la première partie, si j'en

(*) Proverbe allemand.

(**) Le second acte finit par un quatuor et non par un quintette.

«excepte le *huï* et *Kummer ruht in meinem Schosse* «(la douleur repose dans mon sein), car la douleur ne «peut pas reposer. Dans un opéra, la poésie doit être «la fille obéissante de la musique. Pourquoi les opéras «welches plaisent-ils généralement, malgré les misères «dont les livrets sont pleins. C'est que la musique y «règne sans partage et qu'on oublie tout à cause d'elle. «A plus forte raison, un opéra doit-il plaire quand la «pièce est bien faite et quand les mots y ont été écrits «pour la musique seule et non dans l'intérêt de quel- «ques misérables rimes qui, Dieu le sait, n'ajoutent ab- «solument rien à la valeur d'aucun ouvrage de théâtre «que ce puisse être, mais bien souvent y nuisent au «contraire. Que de mots, ou même de strophes entières, «qui gâtent toutes les idées du compositeur! Ce qu'il y «a de plus heureux en pareil cas, c'est quand un bon «musicien, qui entend le théâtre et qui est en état de «donner d'utiles conseils, se rencontre avec un poëte «raisonnable, vrai phénix de son espèce. Alors on peut «compter sur les suffrages, même des ignorans. Messieurs «les faiseurs de textes me semblent avoir quelque res- «semblance avec les joueurs de trompette, en ce qu'ils «tiennent, comme ces derniers, aux farces du métier. «(Handwerkspossen). Si nous autres musiciens, nous préten- «dions observer aussi scrupuleusement toutes nos règles «de composition, qui pouvaient être bonnes alors qu'on «ne savait rien de mieux, notre musique ne serait pas «moins mauvaise que leur poésie. Mais voilà bien assez «de sornettes pour une fois.»

Avec un peu de bonne volonté, il y aurait de quoi écrire tout un volume de commentaires sur cette lettre. Je me borne à en tirer quelques inductions sur lesquelles j'aurai besoin de m'appuyer dans la suite.

On aura vu, en premier lieu, comment Mozart savait diriger ses poëtes, ou plutôt comme il leur apprenait leur métier et faisait lui-même la partie la plus importante de leur tâche; et, si le lecteur connait bien la musique de *l'Enlèvement*, il aura encore observé que le caractère lyrique le plus original de la pièce, une des productions les plus éminentes du génie bouffe, Osmin, en un mot, est dû en entier au compositeur. Sans le duo et les deux airs admirables qu'il donna à ce personnage et dont il traça le canevas poétique au parolier, Osmin n'eût pas existé musicalement. Mozart n'eut toutefois pour juger les vers que son oreille, pour juger l'action que son bon sens; mais cette oreille était infaillible en tout ce qui regardait l'euphonie; mais ce bon sens se transformait en une haute intelligence littéraire et critique, dès qu'il s'agissait de régler les rapports de son art avec l'art dramatique, de la manière la plus avantageuse pour le musicien, la seule bonne, la seule vraie dans l'opéra. L'analyse des airs d'Osmin et de Belmont nous prouve quelle part le musicien accordait à la réflexion dans son travail, et de quelle importance était, à ses yeux, la vérité de l'expression, relativement aux paroles. Mais tout en consacrant le principe de la vérité dramatique, tout en l'adoptant pour base rationnelle de ses opéras, il indique en même temps le correctif dont ce principe a besoin, pour ne pas être appliqué dans un sens absolu, ou du moins exagéré. La musique, dit-il, même dans les situations les plus horribles, doit toujours charmer l'oreille, toujours rester musique. Et voilà pourquoi les opéras de notre héros, à part le génie sans égal du compositeur, ne rentrent systématiquement ni dans la classe des opéras français de la vieille école, y compris ceux de Gluck, ni dans

la classe des opéras italiens anciens ou modernes. La loi d'euphonie, invariablement observée dans les œuvres classiques de Mozart, les distingue nettement, des productions de la première école, qui dans ses efforts pour atteindre à la vérité dramatique, manquait souvent le but parce qu'elle le dépassait ; ce qui arrive toujours quand la musique cesse d'être musique, quand elle dégénère en cris et en pur tapage instrumental. D'un autre côté, le sens presque toujours bien rendu des paroles, le caractère des personnages et des situations presque toujours fidèlement reproduit dans ces mêmes œuvres, tracent une ligne de séparation non moins distincte entre Mozart et les maîtres italiens pour lesquels le texte d'un opéra n'est assez habituellement qu'un prétexte, les costumes ne sont qu'une mascarade, et les situations musicales un moyen de faire valoir, avec le plus d'avantage, les talens individuels des chanteurs, selon les formes du style à la mode et les exigences du goût dominant.

Divers empêchemens retardèrent jusqu'au 12 juillet de l'année 82 la représentation du nouvel opéra. Mozart ne perdit rien à attendre. *Belmont et Constance* furent accueillis, comme ils devaient l'être, par un auditoire allemand ; presque tous les morceaux furent répétés à la demande du public. Une cabale, quoiqu'organisée de longue main, n'osa mêler sa discordante voix aux *tutti* d'applaudissemens et de bravos qui éclataient à l'unisson. La majorité des honnêtes gens était trop imposante pour pouvoir être bravée impunément. La cabale se consola par l'espoir d'une revanche, qu'elle prit en effet dans les Noces de Figaro. On avait travaillé, selon toute apparence, à décréditer l'*Enlèvement* dans l'esprit de Joseph, ce qui était d'autant plus facile pour

des maestri courtisans, que S. M. I. avait la prétention d'être connaisseur. Après le spectacle, S. M. fit appeler l'auteur et lui dit: *prodigieusement de notes, mon cher Mozart. — Pas une de plus qu'il n'en faut, Sire*, répondit celui-ci. On a observé, comme une singularité très frappante, la répétition littérale des mêmes paroles, dans le propos que Napoléon adressa à Cherubini et dans la réponse de l'illustre compositeur, à l'occasion d'une musique qu'il avait dédiée aux mânes du général Hoche.

Prague est le seul endroit du monde où les ouvrages de Mozart furent jugés, de son vivant, comme les jugea la postérité, vingt ans après sa mort. Le professeur Niemetscheck, auteur d'une biographie anecdotique de notre héros, va nous dire quelle sensation l'*Enlèvement* produisit dans cette capitale de la Bohême et des vrais connaisseurs. « Tous étaient transportés; tous étaient « dans l'extase, en écoutant cette harmonie nouvelle, « ces combinaisons originales et inouïes dans les parties « des instrumens à vent. C'était comme si tout ce qu'on « avait connu et entendu jusques-là, n'avait pas été de « la musique ».

De tels succès donnèrent l'éveil à tous ceux dont le triomphe national de Mozart pouvait froisser l'amour-propre, amoindrir le crédit, ou même compromettre les moyens d'existence. Il est inutile de dire que Mozart eut une foule d'ennemis. Ce fut un malheur sans doute, mais n'a pas ce malheur qui veut et, quant à moi, je serais fort disposé à plaindre l'homme qui n'aurait jamais compté parmi ses semblables que des amis, un mot dont la signification la plus commune, pourrait se définir ainsi dans un dictionnaire: *ami, ie: une personne qui ne nous veut pas de mal positivement et qui ne se*

réjouit pas trop de celui qui nous arrive, parce qu'elle n'a rien à nous envier. N'avoir ni ennemis ni détracteurs! quelle nullité d'âme, de caractère et d'esprit, quelle destinée terne, quelle entière absence de talens et de succès, que de négations de tout genre cela ne suppose-t-il point, lorsque pour un pouce de ruban, pour une invitation à dîner, pour un bon mot, pour un article de journal et pour moins encore s'il est possible, vous trouverez toujours vingt complaisans qui vous feront l'honneur de vous haïr. Nul ne fit jamais mieux et autant que Mozart pour mériter un semblable honneur. La franchise un peu âpre et l'esprit critique qui se déploient librement dans ses lettres, il ne les réfrénait pas non plus dans la conversation. Il avait son franc-parler avec tout le monde et sur toute chose, comme si son immense talent n'eût pas déjà été une assez mortelle injure à ceux dont il contrôlait les ouvrages ou l'exécution. Parmi les maîtres italiens qui demeuraient à Vienne, il y en avait d'assez éclairés pour comprendre que Mozart travaillait à leur ruine; que son opéra allemand était le premier coup porté à la monarchie universelle de l'opéra italien, et que les barbares *Tedeschi* finiraient par leur arracher le sceptre de la musique, comme naguères, les ancêtres de ces mêmes barbares avaient arraché à l'Italie le sceptre du monde. Profondes et envénimées durent être les blessures que l'on portait ainsi à l'orgueil national, forcé dans ses derniers retranchemens, et à l'amour-propre, frappé sur l'endroit le plus vulnérable. Beaucoup de musiciens allemands qui avaient la vaniteuse sottise d'être jaloux de Mozart, firent cause commune avec les Italiens. De toutes ces haines soulevées contre notre héros, il n'en est qu'une qui soit devenue historique, la haine de Salieri. Elève de Gluck et plus

savant qu'aucun des faiseurs d'opéras, ses compatriotes, Salieri devait, par cette raison même, devenir le plus implacable ennemi de Mozart. L'erreur flatteuse qui avait fait croire à Paris que son opéra *Les Danaïdes* était un ouvrage de Gluck, la place de premier maître de chapelle qu'il occupait à la cour de Vienne, sa haute renommée et ses nombreux triomphes dramatiques, tout désignait à son animadversion la plus particulière, le jeune homme sans titre et sans emploi, le pauvre journalier musical dont il ne put se dissimuler la supériorité sur lui et sur tous les autres. Bientôt des ennemis plus dangereux encore, parceque leur vengeance est toujours dans leurs mains, je veux dire dans leur gosier, vinrent grossir une phalange déjà si redoutable. Ce furent les chanteurs italiens, s'armant à la suite de leurs maestri *pro aris et focis.* Ils pouvaient faire beaucoup de mal à Mozart et ils lui en firent beaucoup. Les autres furent-ils moins heureux? n'y aurait-il pas quelque bonne noirceur à raconter de ceux des confrères dont Mozart eut à se plaindre? S'il fallait en croire une tradition qui trouve encore des échos, l'un d'eux se serait signalé par un acte épouvantable; Salieri aurait empoisonné Mozart. Heureusement, pour la mémoire de l'Italien, ce conte est aussi dénué de fondement que de vraisemblance, aussi absurde qu'il est atroce. Non, la haine seule, aujourd'hui, n'enfante que bien rarement de tels crimes, parmi les individus des classes civilisées. Elle ne se manifeste plus par des assassinats, empoisonnemens, ou autres catastrophes et effets dramatiques; on ne tue plus son ennemi qu'en duel; on ne va plus brûler sa maison, égorger ses vassaux et ravager ses terres, s'il en a. Heureux notre âge! il a introduit les procédés jusques dans les relations des personnes qui se détestent le plus cor-

dialement. Vos ennemis vous saluent, vous abordent, vous serrent la main et vous parlent à l'oreille; ce sont de bonnes connaissances, des camarades de service ou des confrères en Apollon, des amis presque; vous les voyez et vous les fréquentez, comme Mozart voyait et fréquentait Salieri, dont il recevait toujours le plus gracieux accueil. Laissez-les faire pourtant, et vous verrez si le diable y perd quelque chose. L'art de nuire participe aux progrès généraux des connaissances humaines; cela est évident. Peut-être le système de la perfectibilité indéfinie y gagnera-t-il un argument de plus à l'appui de ses doctrines, auxquelles je souscrirais volontiers, n'était une exception. Il est un autre art qui m'a toujours paru décidément stationnaire, quoique nous en possédions déjà plusieurs traités; celui d'être heureux. Mais c'est une bagatelle et en bonne logique d'ailleurs une exception ne détruit pas la règle.

Quant à l'art d'assassiner un homme moralement, les ennemis de notre héros y étaient maîtres passés. Ils environnaient leurs manœuvres de tant de précautions stratégiques, que Mozart ne paraît en avoir senti que les résultats, sans jamais pénétrer dans le secret des causes. C'est ainsi que, nonobstant les chances les plus favorables, ses projets de fortune furent renversés à Manheim et à Munich par des mains qui pour lui restèrent toujours invisibles. De même, ni lui, ni ses biographes, n'expliquent positivement les causes qui réduisirent aux témoignages d'une bienveillance stérile, la haute estime dont Joseph II. honorait ses talens et l'affection qu'il avait pour sa personne. A Vienne, on ne se borna point à lui fermer l'accès de la faveur et des places. Le public pouvait le dédommager des oublis de la cour; il fallait donc le perdre aussi dans l'opinion du public.

Mais comment y arriver le plus sûrement? Se prendre à son jeu, eut été difficile; à ses compositions plutôt, quoique de ce côté l'attaque fut encore très aventureuse. Tant d'oreilles restaient que la haine n'avait point faussées! Mais l'homme ne pouvait-il pas payer pour l'artiste? L'homme fut une des meilleures, des plus nobles et des plus généreuses créatures de son espèce. Néanmoins, lorsque l'envie s'attaque, en désespoir de cause, aux mœurs et au caractère des ses victimes, elle ne trouve plus personne d'entièrement invulnérable. Mozart cherchait le plaisir après le travail; son cœur n'était pas fermé aux séductions de l'amour; il aimait la liqueur pétillante qui exalte la verve du musicien et du poëte. Sa bourse constamment ouverte à des amis dont le choix aurait pu être meilleur, il est vrai, était souvent vide, presque toujours légère. Il empruntait à droite et à gauche; il empruntait à grosse usure. Bien moins que cela aurait suffi pour peindre un homme tout en noir, pour en faire un ivrogne, un libertin et un dissipateur effréné. La haine présenta donc au public son microscope hideux; le public regarda par curiosité. Beaucoup de dévotes et discrètes personnes branlèrent la tête, fort scandalisées en apparence et intérieurement très satisfaites d'un genre de découverte qui flatte toujours les gens médiocres, lors même qu'ils ne sont pas envieux. Rien n'est consolant comme de pouvoir se dire: je n'ai pas sans doute les talens ou l'esprit de cet homme là, et pourtant je m'estime heureux de ne pas lui ressembler. On crut donc: les uns parce qu'ils étaient simplement crédules; d'autres, parce qu'il y avait du plaisir à croire; le plus grand nombre parce que la chose ne semblait pas valoir la peine d'être éclaircie. C'est sur cette indifférence de la multitude que spéculent les calomniateurs et c'est

par elle qu'ils réussissent. Leur victoire sur notre héros fut complète, si bien que les opinions de la postérité même en offrent encore des traces qui, je le crains, demeureront inéffaçables. Vainement le biographe fera-t-il parler les faits; vainement dira-t-il qu'un homme mort aussi jeune et dont les œuvres formeraient, à elles seules, toute une bibliothèque musicale, eut peu de temps à donner à ses plaisirs; qu'un mari qui aima toujours passionnément sa femme et en fut toujours aimé, qui eut six enfans en neuf années de mariage, ne pouvait pas être un libertin de profession; qu'un artiste recherché de tout le monde et admis chaque jour dans la plus haute société, ne devait pas avoir l'habitude de s'enivrer journellement; enfin que si l'on doit s'étonner de quelque chose, c'est qu'un père de famille dont le revenu égalait à peine les profits d'un artisan aisé, qui ne lésinait sur aucun article de la dépense, qui prêtait à fonds perdu à ses amis et trouvait encore moyen d'envoyer de temps à autre, à son vieux père, des épargnes de 20 et 30 ducats; que cet homme, dis-je, n'eût laissé en mourant d'autres dettes qu'une misérable somme de 3000 florins! N'importe. Aux yeux de la majorité qui ne le lit point, Mozart restera toujours ce qu'on nomme un mauvais sujet. Ainsi, j'imagine, nos neveux se raconteront, d'âge en âge, la mélodramatique histoire de Paganini, assassin d'une maîtresse et d'un rival, apprenant à jouer du violon sur une seule corde, dans un cachot tout noir et avec les manchettes de fer, qu'on lui fit porter pendant dix ans.

La haine ne s'arrêta point au tombeau de Mozart. Quelque chose de lui restait après lui, indépendamment du legs immortel de ses œuvres, une veuve et deux enfans en bas âge. De même que l'amour, la haine a ses

croyances poétiques. La haine, comme l'amour, imaginent volontiers qu'étendre la persécution ou le bienfait à des êtres dans lesquels se renoue une existence éteinte, c'est toucher à quelques liens invisibles, que la mort laisse subsister peut-être. Il y avait tout lieu de présumer que la situation de la veuve Mozart intéresserait un Prince tel que Léopold II; mais on n'ignorait pas non plus que les circonstances au milieu desquelles le successeur de Joseph arrivait à l'Empire, lui imposaient, avant tout, le devoir d'une sévère économie. Que fit-on alors? on ajouta un zéro au chiffre des dettes de Mozart; et ce chiffre, ainsi mensongèrement décuplé, effraya l'Empereur, comme on s'y était attendu. Une dame de haut rang, jadis écolière de Mozart, eut connaissance de cette noirceur et en avertit la veuve. Celle-ci demanda sur le champ une audience à l'Empereur, l'obtint, exposa la vérité et se retira avec une pension de deux cents cinquante florins. Un concert, dont la munificence de l'Empereur garantissait le produit, servit à payer les dettes.

Si j'anticipe ici sur les événemens, c'est qu'ayant à parler d'une classe d'individus qui influèrent puissamment sur la destinée de Mozart, non par une suite d'actes précis et énumérables selon l'ordre chronologique, mais par des manœuvres occultes et une constante disposition à lui nuire, j'ai voulu résumer brièvement et en une fois, tout ce qu'il y avait à dire sur ce triste sujet.

CHAPITRE XV.

1782–1784.

A l'époque où nous sommes arrivés, alors que les premières représentations de l'*Enlèvement* commençaient une ère nouvelle pour la musique dramatique en Allemagne, Mozart s'inquiétait moins que jamais des clameurs envieuses qui auraient voulu troubler son bonheur. Il était à la veille d'épouser sa bien-aimée Constance Weber. Le mariage ne se fit pas sans obstacles. Le père du jeune homme se fit longtemps prier pour donner son consentement; il le donna enfin; mais la mère de la demoiselle, on ne sait pourquoi, le refusait avec opiniâtreté. Mozart-Belmont fut obligé d'enlever sa Constance comme dans l'opéra. Il la conduisit chez la baronne de Waldstetten, où les amans reçurent la bénédiction nuptiale, pleurant de bonheur l'un et l'autre. La baronne leur donna un *souper de prince*, pendant lequel on exécuta une musique d'harmonie (*) à seize parties, de la composition de notre héros. Le lendemain, les mariés dînèrent chez Gluck. Deux jours auparavant, le nouvel opéra avait été donné à la demande expresse de l'illustre vétéran, qui complimenta son jeune rival, en homme supérieur à tout sentiment de jalousie.

L'état d'homme marié entraînait Mozart dans des dépenses, auxquelles il ne put subvenir que par un redoublement d'activité. Ses lettres nous apprennent quel était l'emploi de son temps. Toute la matinée appartenait aux

(*) C'est-à-dire composée d'instrumens à vent.

élèves, les leçons commençant dès huit ou neuf heures et ne finissant qu'à deux. Après dîner, Mozart prenait une heure de repos. Le soir, il était presque toujours invité à quelque réunion musicale, le plus souvent chez les princes Esterhazy et Galitzin. Ses nombreuses relations dans le monde et la faveur dont il jouissait parmi les mélomanes, lui permettaient de donner fréquemment des soirées par souscription et des concerts publics dans la salle du théâtre.

Notre héros allait devenir père. Plein d'espérance en Dieu et d'amour pour sa femme, il avait fait vœu de composer une messe, si tout se passait heureusement. Le moment des couches arrivé, il va s'établir dans la chambre de la patiente, apportant avec lui encre, plume et papier de musique. Quoi, travailler dans un pareil moment, en présence d'un tel spectacle? Oui, il écrit et avec sa rapidité habituelle. Des cris se font-ils entendre, il jette la plume, court à sa femme, l'embrasse, la console et l'encourage; et, quand elle parait moins souffrante, il retourne à sa besogne. Voilà qui parait étrange. Les facultés de cet être se seraient-elles donc exercées en dehors des conditions auxquelles il a été donné à l'intelligence humaine de produire les chefs-d'œuvre; les plus grands génies n'ont-ils pas besoin pour cela de calme, de silence et de recueillement? Et à quoi travaillait Mozart, pendant qu'il avait le lit de douleur sous les yeux et des cris déchirans dans l'oreille? à l'un des six quatuors de violon qu'il dédia à Haydn. Le menuet et le trio du second quatuor *si* bémol majeur $\frac{6}{8}$ venait d'être achevé, lorsque le premier-né de l'imperturbable musicien vint à la lumière. C'est à la veuve Mozart elle-même que nous devons la connaissance du fait. Maintenant, vous plait-il de savoir

le mot de l'énigme, le voici. En écrivant sa musique, Mozart ne fut presque jamais autre chose qu'un copiste. Il composait de tête, sans jamais s'assujettir aux lieux et aux heures dans son travail, sans consulter le piano; de telle sorte, que quand il prenait la plume, le morceau à écrire était déjà parfaitement achevé; il n'y avait plus qu'à le mettre au net. C'est pourquoi les manuscrits mozariens, même les brouillons, portent très peu de corrections et de ratures.

Après les relevailles de sa femme, Mozart alla avec elle à Salzbourg. Ce voyage faillit manquer par suite d'un incident qui donnera au lecteur la plus juste idée de l'état florissant où se trouvaient alors les finances de notre héros. Un de ses créanciers qu'il lui était difficile de satisfaire pour le moment, voulut mettre opposition au départ. Ce ne fut qu'à grand'peine que Mozart put se débarasser de cet homme; et encore ne sait-on point comment il s'en débarrassa, si par des prières, si par la promesse d'une augmentation d'intérêts, ou en lui jouant quelque morceau qui attendrit son cœur de roche, ou ce qui est plus probable, s'il se libéra d'un emprunt par un autre emprunt. Bref, on se mit en route. La somme à payer était de trente florins, monnaie d'Autriche.

La joie de revoir son vieux père, après une séparation de plus de deux ans, ne fit pas oublier à Mozart le vœu qu'il se trouvait dans le cas de remplir. La messe *ex-voto* avait déjà été commencée à Vienne; elle fut terminée à Salzbourg et exécutée dans l'église de St. Pierre.

A peine le compositeur avait-il déposé la plume qui venait de tracer un ouvrage de longue haleine, sous la double inspiration de la religion et de la tendresse con-

jugale, que l'amitié la lui fit reprendre. Un de ses anciens camarades, Michel Haydn, frère de Joseph Haydn, avait reçu de l'archevêque l'ordre de composer des duos pour violon et alto. La commande était à terme; mais Haydn tomba malade, et si gravement, qu'il en devint incapable de travailler. Le terme arrive; on réclame les duos; le malade de s'excuser sur son état et l'archevêque, qui n'aime pas les excuses, d'ordonner aussitôt la suspension du traitement de Haydn, ce qui était un moyen infaillible de hâter la guérison de quelqu'un qui n'avait que ses gages pour payer le médecin et l'apothicaire. Mozart, qui allait voir le malade tous les jours, le trouve au désespoir; il apprend la décision émanée de la bénignité archiépiscopale et de la sagesse salomonienne de son ancien patron. Mozart n'aimait pas à perdre le temps en consolations quand il pouvait aider. Il ne dit donc mot à son pauvre ami; mais deux ou trois jours après, il lui apporta les duos, copiés au net, ficelés, brochés et n'attendant plus que la suscription, en belles majuscules, du nom de Michel Haydn, pour être présentés à Monseigneur. Le secret fut gardé de part et d'autre et l'archevêque eut tout lieu de se féliciter du merveilleux effet de ses recettes, pour raviver le génie des compositeurs et rendre la santé aux malades. — Deux élèves de M. Haydn, Schinn et Otter, rapportent cette anecdote dans une esquisse biographique de leur savant maître. « Plus d'une fois, disent-ils, en parlant des duos, nous « nous délectâmes, par la suite, à cette œuvre d'amour et « d'admirable réussite, dont notre maître conservait l'ori- « ginal comme une chose sainte, où il honora constam- « ment le souvenir immortel de Mozart. » (Traduction littérale.) Ces duos parurent, quelques années plus tard, chez André à Offenbach, sous le nom de leur auteur

véritable, qui néanmoins resta tout-à-fait étranger à cette publication.

Les époux retournèrent chez eux, après un séjour de trois mois à Salzbourg.

L'année qui suivit, (1784), l'attention des amateurs de Vienne fut vivement excitée par la venue de la signora Strinassachi, virtuose sur un instrument dont les doigts d'une femme ont rarement exploité le manche avec succès. C'était une violiniste très célèbre dans son temps. Après s'être fait entendre à la cour, elle obtint la permission de donner un concert, dans la salle du théâtre italien. La *signora* tenait à débuter par quelque concertante nouvelle, où elle pût rivaliser avec un autre virtuose, digne de cette concurrence, quant à la renommée et au talent. A cet égard, personne ne pouvait mieux servir son amour-propre d'artiste que notre héros; il n'y avait pas de nom à côté duquel il fut aussi flatteur de voir le sien sur le programme, sans compter l'avantage qu'avec un *partner* comme lui, on n'avait plus à chercher loin le compositeur qui devait se charger d'écrire la concertante, selon les moyens, intentions et convenances de la dame. Ce fut donc à Mozart qu'elle adressa la prière de composer une sonate, pour violon et piano, et de l'exécuter avec elle. Il ne parait point que Mozart ait jamais refusé des demandes de ce genre, à qui que ce fût, riche ou pauvre, compatriote ou étranger, virtuose ou racleur, ami reconnaissant ou spéculateur effronté. Il travaillait gratis pour ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient le payer; mais ces menues commandes, qu'une bonté trop facile lui fit toujours accepter, ne laissaient pas que de lui être souvent importunes et désagréables. Elles lui prenaient du temps et n'ajoutaient ni à sa gloire ni à ses profits. Beaucoup de ces pièces,

dont la complaisance de Mozart grossit inutilement le catalogue de ses œuvres, sont des bagatelles écrites à la hâte et avec négligence; quelques-unes paraissent évidemment calculées sur la faiblesse des moyens individuels des artistes ou amateurs pour qui elles ont été faites. La sonate que lui demandait la S^r. Strinassachi exigeait plus de soin. La *signora* était réellement d'une grande force, et lui-même, d'ailleurs, devait jouer avec elle. Cependant, soit que le temps lui manquât, ou qu'il se sentit mal disposé pour ce travail, il le remettait d'un jour à l'autre. On était à la veille du concert et rien n'était fait. Alarmée au dernier point, en apprenant que la sonate n'existait encore que sur les affiches, déjà imprimées et distribuées, la *signora* court chez Mozart, le trouve fort heureusement chez lui et le contraint à écrire la partie du violon, pendant qu'elle-même garde la porte. Elle n'a plus pour étudier que la nuit et la matinée du lendemain; encore, lui faut-il étudier seule. Mozart, affairé comme toujours, manque la répétition et ne parait qu'au concert. Point d'explications; elles seraient inutiles; le danger est affreux, mais inévitable. On attaque la concertante. Le public, qui ne se doute de rien, admire l'ensemble, la parfaite entente avec lesquels les deux virtuoses exécutent les chaleureuses mélodies et les brillantes difficultés qui font ressortir leurs moyens respectifs avec tant d'avantage. L'Empereur mélomane est dans sa loge; il lorgne les exécutans et croit remarquer que l'un d'eux, on devine bien lequel, n'a qu'une feuille de papier blanc sur son pupitre. S. M. ne se trompait point. Mozart qui avait composé sa partie de tête, n'avait pas trouvé dans la journée un moment pour l'écrire. Joseph demanda à voir la musique et n'aperçut, en effet, sur la double ligne du

clavecin que les traits qui servent à séparer les mesures. « *Quoi, vous avez osé! — Oui Sire; mais pas « une note n'y a manqué.* » Nous ne risquons rien à l'en croire sur parole.

CHAPITRE XVI.

1785—1786.

C'est ici que la correspondance de famille, où l'on remarque une langueur progressive depuis la domiciliation de notre héros à Vienne, s'arrète entièrement, et avec elle disparait la source d'informations suivies, authentiques et irremplaçables d'où j'ai tiré les principaux élémens de mon récit, jusqu'au présent chapitre. Désormais, nous aurons moins de détails, le récit n'étant plus appuyé que sur la tradition, sur les témoignages écrits des contemporains, les souvenirs précieux, quoique trop souvent incomplets de Mme de Nissen, et sur la suite chronologique des œuvres les plus marquantes de Mozart.

Au commencement de quatre-vingt-cinq, le vieux Mozart rendit à son fils la visite qu'il en avait reçue, un peu plus d'une année auparavant. Il arrivait tout juste pour entendre les trois derniers des six quatuors dédiés à Haydn. Cet immortel travail se trouvait prêt enfin. Il avait été commencé dès quatre-vingt-trois. Rien que ce rapprochement de dates, établit avec quel soin l'auteur s'était plu à mûrir et à perfectionner un œuvre qui devait paraitre sous les auspices de Joseph Haydn. Lui, qui mettait moins de temps à composer un opéra, qu'il n'en fallait aux chanteurs italiens pour l'apprendre, ne dissimule point les efforts et le long labeur que lui coutè-

rent six pièces, de médiocre longueur, où il n'y a d'employés que deux violons, un alto et une violoncelle. (*) Mais aussi le père et jusques-là le modèle unique du genre, était son juge; l'approbation de Haydn sa récompense. Il importait que l'hommage fut également digne du maitre et de l'élève; le plus jeune se glorifiant de ce dernier titre, vis-à-vis du plus âgé. Après que les quatuors eurent été essayés d'un bout à l'autre, Haydn s'approcha de Mozart père et lui dit ces solennelles paroles. « *Je vous déclare devant Dieu et foi d'hon-* « *nête homme, que votre fils est le plus grand com-* « *positeur qui ait jamais vécu.* » Qu'il parait grand lui-même, le précurseur et le continuateur de Mozart, quand on le voit devancer ainsi la justice des siècles, à l'égard du seul homme, que les siècles placeront plus haut que lui.

Une lettre de Haydn nous a été conservée, qui prouve que son opinion sur Mozart ne varia jamais. Elle est adressée à un de ses amis demeurant à Prague, et porte la date de décembre 1787. Je ne saurais me dispenser d'en offrir une traduction à mes lecteurs.

« Vous me demandez un opéra bouffe; bien volontiers, « si vous désirez avoir pour vous seul quelqu'une de « mes compositions vocales; mais si votre intention était « de faire jouer cet opéra sur le théâtre de Prague, je « ne pourrais vous servir à souhait, par la raison que « mes opéras sont trop étroitement mesurés au per- « sonnel de notre troupe, (celle du prince Esterhazy) « pour produire ailleurs l'effet que j'ai calculé sur les « localités. Autre chose serait, si j'avais à composer un

(*) Mozart dit dans la dédicace de ces quatuors « qu'ils sont le « fruit d'un long et pénible travail. »

« nouveau livret pour le théâtre de votre ville; et dans « ce cas même j'aurais encore beaucoup à risquer, at- « tendu que le grand Mozart, (il était alors à Prague) « ne saurait guères avoir de concurrent. Oh! s'il m'était « possible d'imprimer les inimitables productions de Mo- « zart dans l'âme des amateurs, et surtout des grands, « avec cette intelligence musicale, cette force et cette « profondeur de sentiment qui me les fait comprendre à « moi et sentir en entier, bientôt les nations se dispu- « teraient l'acquisition d'un tel trésor. » De son côté, notre héros mettait l'auteur de cette lettre au dessus de tous les compositeurs morts et vivans. « Aucun de « nous, disait-il, ne peut tout, comme le père Haydn: « badiner et émouvoir, faire rire et pleurer, et le tout « également bien. »

Parmi les compositeurs de Vienne, il y en avait un très laborieux et très médiocre, Kotzeluch est son nom, autant qu'il m'en souvient, lequel, par une erreur assez commune, croyait faire valoir ses ouvrages, en dépréciant ceux d'un grand maître. Il rongeait de son mieux à la réputation de Haydn. Cet homme espéra trouver en Mozart un auxiliaire aussi disposé à entrer dans ses vues, qu'il paraissait capable de les servir. Il lui apportait fréquemment, dans cette intention, des quatuors et des symphonies de Haydn et y signalait, d'un air triomphant, quelques-unes de ces fautes de grammaire que l'oreille ne sent presque jamais, des quintes masquées par exemple, mais qui n'en formaient pas moins tout le domaine de la critique pédante en musique. La chasse aux quintes était une des manies du dernier siècle. Un chasseur exercé pouvait en découvrir partout. Il y en avait de patentes et de latentes; quelques-unes n'étaient que pour les yeux; d'autres que pour l'oreille;

d'autres enfin qui n'étaient perceptibles ni à l'oreille ni aux yeux, (Einschiebs-Quinten) des quintes imaginaires, par conséquent. Mozart, qui avait le plus profond mépris pour ce ridicule pédantisme, chercha d'abord à éluder les observations critiques du Sr. Kotzeluch; mais voyant qu'elles étaient le seul but des trop fréquentes visites qu'on lui rendait, il ne put se contenir davantage et lui dit un jour avec beaucoup de vivacité: «Monsieur! quand on nous aurait fondus, vous et moi, «au même creuset, il n'en sortirait pas encore à beau«coup près un Joseph Haydn, je vous l'assure.» Saillie qui le débarassa d'un importun et lui fit un ennemi de plus.

Les annales de l'art offrent peu d'exemples qui honorent autant l'état d'artiste et caractérisent avec plus de noblesse la véritable supériorité de talent, que la constante et affectueuse union qui régna entre les deux plus grands musiciens du monde; la haute estime dont ils firent invariablement profession l'un pour l'autre et, plus que tout, l'espèce d'enseignement mutuel qui s'était établi entre eux: Mozart déclarant avoir appris de Haydn à faire des quatuors et Haydn ayant emprunté au musicien universel ce qu'il lui fallait pour écrire, un jour, ses dernières symphonies, la *Création* et les *Saisons*.

Il me reste à dire comment les quatuors dédiés à Haydn, furent accueillis dans leur nouveauté. Le libraire Artaria, qui en avait acheté le manuscrit pour cent ducats, fit presque un marché de dupe. Les exemplaires qu'il adressa à ses correspondans d'Italie, lui furent renvoyés avec la remarque qu'il était impossible de mettre en vente une édition *qui fourmillait de fautes*. L'édition était correcte!! Ce n'est pas tout. Un seigneur

hongrois, le prince Grassalkowitch, grand mélomane et grand connaisseur, fit exécuter ces mêmes quatuors par des musiciens de sa chapelle; mais à peine eut-il entendu une vingtaine de mesures, qu'il déchira les notes avec indignation, faute d'une vengeance plus directe à exercer sur le compositeur et le libraire qui l'avaient trompé si méchamment. Ce n'est pas encore tout. Le maître de chapelle le mieux récompensé, sinon le plus méritant de son siècle, Sarti, publia des observations critiques sur l'un de ces quatuors, lesquelles observations se terminent par cette phrase: *si puo far di piu per far stonare gli professori?* (Peut-on faire quelque chose de plus pour faire détonner les exécutans?)

Tels furent donc les honneurs que devaient rencontrer, à leur début dans le monde, ces enfans chéris que leur père y avait envoyés sous la protection de Haydn. (*) Ainsi fut compris, dans l'origine, un ouvrage qui sera le type éternel du genre, un miracle de composition, où l'art sublime de Bach s'allie, en revivant, à tous les prestiges de la musique moderne. A qui la faute? à Mozart, sans le moindre doute. Lorsqu'il écrivit ces quatuors, il songeait trop à Haydn et trop peu aux libraires, aux dilettanti et aux professeurs de musique, ses contemporains.

La société qui dirigeait à Vienne les concerts annuels, donnés au profit des veuves de musiciens, demanda un *Oratorio* à Mozart pour le concert de 1785. Le temps pressait. Faire un ouvrage nouveau et de longueur à remplir toute une soirée, eût été matériellement impossible; mais d'un autre côté, Mozart n'étant pas homme à refuser son concours en pareille circons-

(*) Paroles de la dédicace.

tance, usa d'un expédient que la nécessité seule pouvait justifier. Il prit le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe qu'il avait composée *ex-voto* à Salzbourg et y ajouta deux airs, l'un de soprano, l'autre de ténor, plus un trio. Le tout fut ajusté, tant bien que mal, à un texte italien que la société lui fournit. De ce rapiécetage naquit *Davidde penitente*, une œuvre que des beautés du premier ordre et surtout la magnificence de ses chœurs rangent indubitablement parmi les productions classiques de Mozart, mais œuvre cependant qui ne nous donne pas du tout la mesure de ce que l'auteur aurait pu faire dans le genre de l'oratorio, s'il avait eu le temps et l'occasion d'en composer un. (*) L'oratorio a, comme chacun sait, un style qui lui est propre et qui tient généralement le milieu entre celui d'église et de théâtre, à part les conditions qui résultent des spécialités du sujet. Or un fragment de messe, appliqué à des paroles autres que celles du rituel, n'en reste pas moins musique d'église et ne saurait être jugée raisonnablement que sous le rapport du texte primitif. *Davidde penitente*, oratorio suivant le titre et le contenu du poëme, ne l'est donc pas suivant la musique.

L'année qui suivit (1786) Mozart eut à composer *Le directeur de troupe* (Der Schauspiel-Director) comédie allemande en un acte et avec chant. Ce travail lui avait été commandé par l'Empereur, pour une fête de Schönbrunn. Mon intention n'étant pas de revenir sur cet opuscule, dans la partie analytique du livre, je vais en dire ici quelques mots, comme je l'ai fait des opéras

(*) Mozart a écrit, il est vrai, d'autres *oratorios*, mais ce sont des ouvrages de première jeunesse ou plutôt d'enfance, aujourd'hui totalement inconnus.

antérieurs à *Idomeneo*. La pièce ne compte que quatre N[os] de musique: une ouverture, deux airs et un trio qui lui sert de finale. L'ouverture est très connue, même chez nous à Pétersbourg; le reste l'est beaucoup moins. Une altercation entre deux chanteuses dont chacune dit et répète qu'elle est la première chanteuse, voilà tout le sujet et tout le dialogue de la pièce; mais ce qui pouvait donner un intérêt assez piquant à ce rien dramatique, c'est que M[lle] Cavaglieri et M[me] Lange, l'ancienne Aloyse de notre héros, s'y représentaient elles-mêmes au naturel, sous les noms fictifs de *Herz* et de *Silberklang*. Elles étaient les premières cantatrices de Vienne, c'est-à-dire que chacune était la première dans son parti et la seconde dans le parti rival. La pièce qui les réunissait à Schönbrunn, devant la cour, était ainsi comme un jugement en dernière instance du grand procès sur lequel le tribunal du public n'avait pu statuer, faute d'accord parmi les juges. Le devoir du compositeur, en cette mémorable occasion, était de tenir la balance égale, de ne pas avantager l'une des parties aux dépens de l'autre, mais de faire valoir leurs moyens respectifs, autant que cela dépendait de lui. Notre héros remplit ce devoir avec une impartialité si scrupuleuse, qu'en regardant la musique, il serait impossible de deviner laquelle, de *Herz* ou de *Silberklang*, était sa parente et naguères hélas, l'objet de ses plus tendres affections. Un air pour M[lle] Cavaglieri, un air pour M[me] Lange, tous les deux divisés en *andante* et *allegro*, tous les deux également jolis, quoique d'un caractère différent. Dans le trio, partage mathématiquement égal de chant et de bravoure; croches, doubles croches, soupirs, demi-soupirs, tout a été mesuré au compas. Seulement, quand vient l'assaut de roulades et de gammes

montantes, force a été au compositeur intègre de s'arrêter aux limites de chacune des voix et ces limites n'étaient pas les mêmes. Les voix montent, montent et ne descendent que pour reprendre leur élan et monter plus haut. On dirait un mât de cocagne qu'escaladent tour à tour deux compères souples et vigoureux. Enfin Silberklang touche au *ré* suraigu; mais au même moment, Herz, par un effort suprême, enlève la tierce supérieure, le *fa* suraigu. Elle tient le gobelet d'argent, accroché à la pointe du mât. Victoire à Herz! Mais qui était Herz, M[lle] Cavaglieri ou M[me] Lange? De vous le dire positivement, je ne saurais. Il me semble toutefois que ce devait être M[me] Lange, puisque les airs de *l'Enlèvement* et de *Davidde penitente*, composés pour la Cavaglieri, ne vont que jusqu'au *ré* suraigu, la note à laquelle s'arrêtent précisément les passages de Silberklang.

Au total, *Le directeur de troupe* est un petit ouvrage assez agréable, qui plairait même aujourd'hui, avec deux femmes de grande voix et de grande *virtù*. Du reste, n'y cherchez pas Mozart. Il y a mis son nom, mais il a oublié d'y apposer son cachet.

Si Mozart ne soigna pas beaucoup *Le directeur de troupe*, c'est, en premier lieu, que le directeur n'en valait pas la peine et ensuite parcequ'il avait déjà sur le métier un ouvrage de toute autre importance. Figaro-Beaumarchais remplissait alors le monde du bruit de ses aventures. Après avoir fait le mariage de son maître, le barbier de Séville voulut aussi se marier. Il y parvint en dépit d'Almaviva et de la censure, et ses nòces, célébrées sur tous les théâtres, scandalisèrent l'Europe presqu'autant qu'elles la divertirent. Figaro était une grande célébrité littéraire; on eut l'idée d'en faire une

célébrité musicale, et c'est Mozart qu'on chargea de le doter du talent de chanteur, le seul à peu près qui lui manquât. Que la commission fût ou ne fût point du goût de Mozart, l'Empereur le voulait; il fallut obéir. Nous regrettons vivement ici le manque d'informations, dans le genre de celles que Mozart nous a données sur son travail avec Stephani; mais il est à notre connaissance qu'il dirigea son nouveau parolier, l'abbé Da Ponte, comme il avait dirigé l'autre; qu'il lui traça minutieusement le plan du libretto et toute la disposition des scènes, relativement à la musique. Ce plan est en lui-même un chef-d'œuvre; et, quant à la partition des *Nozze di Figaro*, je crois ne rien apprendre au lecteur, en lui disant que Mozart en a écrit peu de plus belles et pas une qui eût été aussi difficile à composer.

Comment fit-il pour aller *a terra*, ce chef-d'œuvre inimitable? et comment la *Cosa rara* de Martin, qui fut jouée sur le théâtre de Vienne à la même époque, fit-elle pour aller *alle Stelle?* Chose rare en effet que l'exemple d'un tel triomphe, à côté d'une telle chute! Comment! je vais vous le dire. Salieri, le directeur général, protégeait Martin, dont il n'avait rien à craindre et beaucoup à espérer, Martin devant concourir avec Mozart. Les chanteurs protégeaient également ce maestro, qui était leur très humble et très obéissant esclave, comme tous les maestri du monde. Ajoutez-y que la musique de *Cosa rara*, où il est juste de reconnaître un talent de compositeur fort agréable, était à la portée du plus mince *orrechiante*. Figaro, au contraire, est un de ces opéras qui ne plairont jamais à tout le monde et qui devait être surtout odieux aux chanteurs italiens, par beaucoup de raisons que nous verrons ailleurs. Une réunion de circonstances

aussi favorables pour la cabale antimozarienne, dont Salieri était le chef (*), ne devait pas être perdue. Mozart, confiant son ouvrage à une troupe qui lui était décidément hostile, depuis le directeur général jusqu'aux derniers emplois du chant, venait se remettre, en quelque sorte, aux mains de ses bourreaux. Aussi les deux premiers actes de l'opéra furent-ils horriblement massacrés. L'auteur, au désespoir, courut, dit-on, dans la loge impériale réclamer la protection de S. M. qui elle-même était indignée de ce qui se passait. Joseph fit adresser un avertissement sévère à qui de droit; le reste de la pièce alla un peu moins mal, mais le coup avait porté. Le public écouta jusqu'au bout avec froideur. Figaro tomba tout du long et de longtemps il ne put se relever à Vienne.

CHAPITRE XVII.

1786–1788.

Bientôt, néanmoins, l'opéra condamné trouva des juges plus équitables ou plus compétens. Toutes celles des œuvres de Mozart, dont le goût viennois ne put s'accomoder, prenaient naturellement le chemin de la Bohême, certaines d'y être reçues comme ces illustres bannis d'Athènes et de Rome le furent chez les nations étrangères, où leur ingrate patrie les forçait de demander un asyle. *Figaro* se présenta à son tour devant le

(*) Mozart père, qui était encore à Vienne, le dit positivement dans une lettre à sa fille.

public de Prague et en obtint la réparation la plus éclatante. Ecoutons là-dessus un témoin oculaire, le professeur Niemetscheck, que nous avons déjà eu occasion de citer:

«La société Bondini, une troupe de chanteurs ita-«liens, qui exploitait alternativement les théâtres de «Leipzig, de Varsovie et de Prague, entreprit de mon-«ter ici (à Prague) les *Nozze di Figaro*, dans le cou-«rant de l'année même où l'ouvrage fut composé. Dès «la première représentation, le succès de l'ouvrage égala «celui que la Flûte magique obtint subséquemment. Je «ne m'écarte en rien de la vérité, en disant que l'opéra «fut joué pendant tout l'hiver sans interruption et qu'il «remédia efficacement à la détresse où l'entrepreneur «Bondini se trouvait alors. L'enthousiasme du public «n'avait pas d'exemple. On ne pouvait se rassasier d'en-«tendre Figaro. Réduit pour le clavecin, extrait en «quintette pour la musique de chambre, arrangé pour «les instrumens à vent, métamorphosé en contredanses, «l'opéra se reproduisit sous toutes les formes en gros et «en détail, sans qu'il fût possible aux amateurs d'en «épuiser toutes les délices. Les chants de Figaro reten-«tissaient dans les rues, aux promenades et il n'est pas «jusqu'à l'aveugle de la guinguette, qui ne fût obligé «d'apprendre: *Non piu andrai farfallone amoroso*, «s'il voulait réunir un auditoire autour de son violon «ou de sa harpe.»

«Le phénomène d'une telle vogue tenait sans doute «principalement à l'excellence de l'ouvrage; mais pour «apprécier sur le champ une production aussi éminente «et d'un caractère aussi neuf, il fallait un public qui «fût doué au plus haut degré du sentiment du beau «musical et qui comptât autant de connaisseurs que

«celui de Prague. Il fallait encore l'orchestre incomparable «que possédait notre théâtre, pour rendre les idées de «Mozart avec tant d'intelligence et de précision. Les «musiciens dont il se composait étaient presque tous «des hommes d'un vrai mérite. Peu de virtuoses parmi «eux; mais nombre de ripiénistes (symphonistes) con«sommés, possédant la théorie ainsi que la pratique de «l'art. L'harmonie toute nouvelle et les chants pleins de «verve de Figaro produisirent sur ces musiciens une «impression profonde, qu'ils surent communiquer à tou«tes les autres classes d'auditeurs. Le défunt Strohbach, «qui les dirigeait, disait souvent que lui et tout son «monde s'enflammaient tellement, à chaque représenta«tion, qu'ils auraient volontiers recommencé de suite, «nonobstant la fatigue d'un aussi long travail.

«L'admiration de notre public pour l'auteur de Fi«garo ne connut pas de bornes. Un des plus nobles ca«valiers et premiers connaisseurs de notre ville, le «comte Joseph de Thun, qui avait son théâtre et sa «chapelle, invita Mozart à venir à Prague, lui offrant «table et logement dans sa maison. Mozart était trop «flatté de l'effet de sa musique sur les Bohêmes et en «même temps trop curieux de connaître un peuple aussi «bon musicien, pour ne pas accepter l'invitation avec «empressement. Il arriva à Prague au mois de Février «1787, un jour précisément que l'on donnait Figaro. Il «parut le soir dans une loge. Dès que la nouvelle de «son arrivée se fut répandue, le public le salua par «des acclamations prolongées.»

Quelques jours après, Mozart donna un concert dans cette même salle d'opéra où il avait présenté au public bohême l'auteur de Figaro, sous les auspices de l'ouvrage. Le virtuose y fut apprécié comme l'avait été le

compositeur et la réunion de ces deux talens au suprême degré, ajoute un autre contemporain (*), produisit sur l'auditoire un effet qui ressemblait à un délicieux enchantement. Mozart improvisa pour la clôture de la soirée. De vous dire, d'après Stiepanek, quels furent alors et le surcroît d'enthousiasme et les applaudissemens, de chercher des expressions qui tournent inévitablement à la formule banale qu'il n'y en a point pour exprimer un plaisir inexprimable, c'est chose inutile et fort ennuyeuse, surtout quand il s'agit d'un concert donné il y a plus de cinquante ans. Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est que jamais peut-être Mozart n'improvisa avec tant de supériorité. Cela se conçoit. L'âme du musicien improvisateur est un instrument sur lequel la température morale où il est placé, exerce une influence décisive et dont les dispositions du public élèvent ou abaissent le diapason, règlent l'accord ou le détruisent. Les cordes intérieures résonnent d'autant plus éclatantes et plus pures, qu'elles éveillent dans l'auditoire un plus grand nombre de cordes sympathiques. Par la vivacité et l'à-propos de leurs suffrages, les auditeurs communiquent à l'artiste les ébranlemens qu'ils en reçoivent, l'exaltent et alimentent ainsi la source de l'inspiration. Or les Bohêmes, juges naturels d'un art qui est répandu chez eux jusques dans les dernières classes du peuple (**), n'avaient encore rien entendu qui approchât de Mozart. Lui, de son côté, n'avait jamais paru devant un public

(*) Stiepanek, auteur d'une traduction de *Don Giovanni* en langue bohême.

(**) En traversant la Bohême, j'ai rencontré dans les auberges des paysans qui jouaient les quatuors de Haydn ; et ces dilettanti en blouse, dont j'étais fier d'être le demi-compatriote, ils étaient de race slave comme moi, se faisaient écouter avec plaisir.

aussi digne de l'entendre. L'artiste et le public se firent donc valoir mutuellement, en apprenant à se connaitre. Dans cette ville mélomane, c'était à qui fêterait le prince des musiciens. Chacun voulait le voir de près, lui parler. On le vit de près, on lui parla et on l'aima encore davantage, s'il est possible. Quoi, le grand Mozart, si simple, si bon enfant, jouant pour le premier venu, comme il aurait fait pour un Monarque, si rondement bourgeois dans ses manières, si naïvement original dans ses propos, lui le sublime artiste! Oui, tel fut Mozart et, comme dirait M^r. de Châteaubriand, c'est à la simplicité de l'homme précisément qu'avait été accordée la sublimité du musicien. Mais d'où vient que le caractère de notre héros, qui lui avait fait tant d'ennemis à Vienne, à Prague, au contraire, ne lui fit que des amis et de vrais amis, chauds, zélés, enthousiastes? Aucun biographe n'ayant touché à cette question, je vais y répondre, ce qui ne sera pas bien difficile. A Vienne, Mozart n'était compris qu'à moitié; à Prague on le comprenait parfaitement et dès lors personne ne pouvait être assez fou pour le jalouser. Quant à lui, entouré, comme il le fut en Bohême, d'artistes et d'amateurs qui donnaient la mesure de leurs connaissances musicales par l'excès même de l'admiration qu'ils lui témoignaient, ne recevant de tous côtés que les impressions les plus agréables et les plus flatteuses, il ne trouva aucune occasion d'y exercer son esprit critique et ne put blesser personne par sa franchise inconsidérée. Cette franchise, bien connue, lui devenait même un avantage, puisqu'elle garantissait à ses nouveaux amis la vérité de son affection pour eux. Les musiciens de l'orchestre lui étaient dévoués de corps et d'âme; ils le jouaient admirablement et nulle part ses opéras n'allaient aussi bien qu'à

Prague, dans leur ensemble. Dans leur ensemble, dites-vous? les chanteurs italiens du lieu étaient donc plus mozaristes que leurs confrères de Vienne? Je ne sais s'ils l'étaient davantage ou non, mais du moins ils avaient intérêt à faire leur devoir. Les *Nozze di Figaro* avaient rempli leur caisse et donné pour longtemps à leur directeur, de quoi mettre du fromage de Parme dans son macaroni. C'est pour cela qu'ils chantaient de leur mieux les opéras de Mozart. Maintenant vous voyez que tout le monde, à Prague, devait être l'ami de notre héros: Bohèmes et Italiens, musiciens de profession et dilettanti, l'orchestre et la troupe, la noblesse et la roture, enfin tout l'antique royaume de Liboussa. Rien de plus naturel, je le répète. Si Mozart revenait aujourd'hui à la lumière, l'univers entier serait pour lui la ville de Prague, parce que les musiciens de tous les pays le comprennenent en 1841, comme les Praguois le comprenaient en 1786.

En appuyant sur les détails qu'on vient de voir, je n'ai pas pensé qu'une chose aussi commune qu'un succès local, obtenu par un grand compositeur et un grand virtuose, méritât d'être fixée dans la mémoire des lecteurs, préférablement à mille autres souvenirs du même genre; j'ai appuyé sur ces faits par la raison qu'ils eurent un résultat immense, éternel, qui doit les consacrer à tout jamais dans les annales de la musique.

Mozart, profondément ému de la réception que lui avaient faite les habitans de Prague, pénétré de la cordialité de leur enthousiasme et étonné aussi de trouver pour la première fois, dans les masses, une si vive intelligence des beautés de l'art, résolut de leur prouver par un témoignage éclatant et sa reconnaissance et sa haute estime. « *Puisque les Praguois me compren-*

«*nent si bien, je veux écrire un opéra tout exprès* «*pour eux.*» Il allait les récompenser comme oncques les Rois ne récompensèrent leurs bonnes villes. Bondini le prit au mot et passa un accord, en vertu duquel notre héros s'engageait à fournir l'opéra, pour le commencement de l'hiver prochain. On laissait le libretto au choix du compositeur. De retour à Vienne, Mozart en demanda un à ce même abbé Da Ponte qui l'avait déjà si bien servi dans *Figaro.* Da Ponte venait d'ébaucher justement un canevas lyrique, tiré d'un vieux drame espagnol de Tirso de Molina: *El Combidado de piedro.* Molière et Goldoni avaient traité ce sujet antérieurement; mais il s'était montré assez improductif sous la forme de comédie qu'ils lui avaient donnée. En essayant d'en faire un opéra, Da Ponte ne travaillait peut-être que pour son amusement. Peut-être cherchait-il, dans les vieux auteurs espagnols, de quoi rafraîchir son imagination, épuisée par les fatigues d'un exercice officiel; il était poëte de la cour et successeur de Métastase. Quoiqu'il en soit, le *Dissoluto punito osia il Don Giovanni*, tel était le titre de l'opéra, ne lui avait été commandé par personne. L'abbé écrivait pourtant *d'ordre suprême*, pour quelqu'un qui ne le savait pas plus que lui. Ce quelqu'un arrivé, Da Ponte lui montra son ébauche. En voulez-vous? Mozart ne nous a pas dit son opinion sur ce libretto, mais il n'en demanda pas d'autre, à coup sûr. Pouvait-il ne pas mesurer, du premier coup d'œil, l'immensité des ressources qu'un tel sujet mettait à la disposition du musicien; pouvait-il ne pas sentir combien il lui facilitait l'engagement tacite qu'il avait pris de se surpasser, en promettant au public le plus connaisseur du monde, un opéra composé tout exprès pour lui.

Le travail du compositeur était déjà considérablement avancé, lorsqu'il revint à Prague au mois de Septembre. Mozart se logea chez son ami Dussek, dans une maison de campagne située au milieu de vignobles de Kosohirz, tout près de la ville. C'est là que fut achevée la partition de *Don Giovanni*, cette huitième merveille du monde, qui console parfaitement les mélomanes de ne plus avoir les sept autres. Tous les jours, Mozart allait en ville; les chanteurs étudiaient leurs rôles avec lui et il dirigeait également les répétitions au piano. Après la première répétition générale, Mozart alla faire un tour de promenade avec Kucharz, le chef d'orchestre, et la conversation se porta naturellement sur ce qui venait de les occuper. « Hé bien, que pensez-vous de la « musique de Don Juan? plaira-t-elle autant que celle « de Figaro? Elle est d'un autre genre. — En pouvez-« vous douter; la musique est belle, originale, profon-« dément sentie. Tout ce qui vient de Mozart est sûr de « plaire aux Bohêmes.—Votre assurance me tranquillise; « elle vient d'un connaisseur. Mais aussi, ni peine ni tra-« vail ne m'ont coûté, pour donner quelque chose de « particulièrement distingué à votre public. On se trompe « beaucoup, en général, si l'on croit que mon art m'a « été si facile à acquérir. Croyez, cher ami, que l'étude « de la composition n'a occupé personne plus sérieuse-« ment que moi. Vous ne trouveriez guères de maître « un peu connu, que je n'eusse étudié avec attention et « souvent à diverses reprises. » Entendez-vous ces paroles de Mozart, jeunes musiciens, qui avez assez de génie pour pouvoir vous passer d'études.

La première répétition générale de Don Juan fut signalée par deux incidens assez comiques. La *signora* Bondini, chargée du rôle de Zerline, manquait toujours

à l'endroit où elle appelle au secours, dans le finale du premier acte. Elle ne criait ni à temps ni assez fort, d'où pouvait résulter une déroute musicale complète et, vû l'urgence de la situation, un malheur dramatique irréparable. Mozart impatienté, monte sur la scène, fait répéter les dernières mesures du menuet et, au moment où la voix de Zerline doit être entendue derrière la coulisse, il saisit la chanteuse par le milieu du corps et avec tant de violence que celle-ci, pour le coup, cria au naturel. « *Bravo Donella ! c'est comme cela qu'il faut* « *crier.* » Quand on fut arrivé à la scène du cimetière, Mozart fit une halte parce qu'un des trombones qui accompagnaient le chant du commandeur: *Di rider finirai* avait manqué. On recommença une, deux, trois fois et toujours la même faute. Le maestro, quittant sa place, va trouver le trombone incorrigible et lui explique comment il veut que la partie soit exécutée. On lui répondit fort sèchement : *cela ne peut pas se faire ainsi et ce n'est pas vous qui m'apprendrez à jouer du trombone.— Dieu me garde d'avoir une telle prétention , mon cher Monsieur,* dit Mozart en riant. Il demanda du papier et une plume et ajouta aussitôt à l'accompagnement, deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons.

On était à la veille de la représentation et Mozart semblait avoir oublié l'ouverture. Le soir arrive et le trouve au milieu d'une joyeuse société d'amis qui buvaient à la fortune de Don Juan. L'un d'eux lui rappelle que l'opéra ne pourra pas être donné sans ouverture. Cette observation très judicieuse, quoiqu'un peu tardive, alarme tout le monde; Mozart lui-même parait inquiet, il regarde à sa montre qui marque minuit; plus de temps à perdre. Il se retire dans la chambre voisine et le lendemain les copistes, éveillés avant l'aurore et tra-

vaillant à dépêche-compagnon, n'avaient pas encore fini à l'heure où devait commencer le spectacle. Les parties de l'ouverture furent livrées encore humides et reluisantes de sable aux symphonistes qui les exécutèrent *prima vista.*

Tel est le fait connu et avéré que Mr. de Nissen rapporte après mille autres et qu'à l'exemple de ces mille autres, il cite comme une preuve de la prodigieuse facilité avec laquelle travaillait Mozart. « L'ouverture de « Don Juan a été composée et écrite en quatre ou cinq « heures. » Mais le biographe danois pouvait renchérir sur les autres et enfler un miracle déjà si miraculeux, le tout sans s'écarter de la vérité. Les autres n'avaient pas vu Mozart travaillant dans cette chambre où il s'était retiré après minuit. Mr. de Nissen, ou ce qui revient au même, Mme. de Nissen l'y avait bien vu, puisqu'elle lui tenait compagnie dans cette nuit mémorable. Or donc, Mme. de Nissen nous raconte, qu'en écrivant cette fameuse ouverture, Mozart avait devant lui sur la table un grand verre de punch, dont les vapeurs combinées avec les sollicitations du sommeil, appesantissaient sa tête et la rapprochaient fréquemment du papier par d'involontaires salutations. Pour combattre l'effet de la liqueur traitresse et tenir le compositeur éveillé, sa femme lui contait *Cendrillon, le Chat botté* et autres contes à dormir debout. Mozart ne s'endormit tout-à-fait qu'après avoir barré sa dernière mesure, vers cinq ou six heures du matin. L'ouverture de Don Juan composée dans un état mitoyen entre le sommeil et la veille! Voilà quelle était la facilité de Mozart. Miracle! Que n'eût-il pas fait, grand Dieu, dans le plein et entier exercice de ses facultés intellectuelles!

Il serait donc vrai que réfléchir n'est pas une condition

absolument nécessaire pour qui écrit un livre. Pesez bien toutes les circonstances du fait, tel qu'il vient d'être présenté, rapprochez-les d'autres faits d'une évidence matérielle et décidez vous-même. On est à la veille de la première représentation d'un opéra et l'auteur de cet opéra, promis avec tant de solennité, composé à si grands frais de génie, attendu avec tant d'impatience, l'auteur n'a pas encore songé à l'ouverture; il faut qu'un de ses compagnons de bouteille lui rappelle que l'ouverture n'est pas faite, et le maestro de se frapper le front et de courir chercher ses idées dans un verre de punch. La chose est passablement incroyable, n'est-il pas vrai; toutefois je vous l'accorde, Messieurs les biographes, mais à condition que vous serez complaisans à votre tour et voudrez bien me suivre dans une petite opération d'arithmétique. Pour l'amour de vous, j'ai compté les mesures de l'ouverture de Don Juan. Elle en a trois cents environ, lesquelles multipliées par les douze lignes comprises dans l'accolade et dont plusieurs à double partie, donnent le chiffre de près de trois mille six cents mesures, tant vides que remplies, à mettre en barres.— Notez de plus que *l'Andante* et *l'Allegro* sont à quatre temps; que *l'Andante* est rempli de croches doubles et triples et que *l'Allegro* presque tout entier est en croches. Eh bien, j'ai assez barbouillé de musique dans ma vie, pour défier la main la plus exercée et la plus rapide, d'écrire un cahier de ce volume d'une manière un peu lisible, même avec toutes les abréviations d'usage, en moins de cinq ou six heures. Mozart, lui, n'en a pas employé davantage *pour le composer et l'écrire*. Donc, le travail intellectuel qu'exigeait une œuvre de cette longueur, une œuvre conçue dans les formes du style thématique le plus savant, ce travail ne lui a pas

coûté une minute de réflexion! Mais cela ne serait pas impossible. Je le veux bien encore et maintenant il ne me reste plus qu'un mot à ajouter. Tout Don Juan, n'est-il pas vrai, était fait déjà, excepté l'ouverture? Oui sans doute, fait, répété et appris, puisqu'on devait le jouer le lendemain. Or *l'Andante* de l'ouverture, vous vous en souvenez, n'est autre chose que la reproduction des idées principales d'une scène de l'opéra, de la terrible scène du souper interrompu. Donc, au moins *l'Andante* était déjà fait lorsque Mozart se mit à écrire. N'en serait-il pas de même, par hazard, de *l'Allegro*?

Et pourtant Messieurs les biographes, y compris Mr. de Nissen, qui s'est fait leur écho à tous, nous ont dit fort au long, quelle était la manière de travailler de Mozart; ils nous ont dit qu'il composait de tête ses plus grands ouvrages; qu'il les portait quelquefois très longtemps dans sa mémoire prodigieuse, sans en perdre une note et, qu'ayant enfin une certaine répugnance pour le travail matériel de l'écriture, il ne jetait ces ouvrages sur le papier, qu'à la dernière extrémité; c'est-à-dire lorsqu'il fallait les livrer à l'exécution. Ceci est une autre gamme. Maintenant je conçois et le verre de punch et la somnolence du compositeur et l'attention qu'il prêtait à des contes bleus. Il était occupé à une besogne purement mécanique et fort ennuyeuse pour lui. Il copiait.

L'histoire de Mozart est si extraordinaire en elle-même, je pense, que le biographe n'a aucun besoin de regarder les objets à travers une loupe qui les déforme, en les grossissant. Ne cherchons point de miracles là où il ne saurait y en avoir; mais voyons-les plutôt où ils sont en effet. Le miracle, cette fois, c'est l'orchestre de Prague, qui joue à livre ouvert l'ouverture de Don

Juan et qui la joue à la satisfaction du maestro. « Il est « tombé beaucoup de notes sous les pupitres, mais à « tout prendre, cependant, l'ouverture est très bien allée. » Mozart le dit en propres termes. Il avait raison d'appeler *sien* un orchestre qui justifiait un tel excès de confiance et d'audace de la part du compositeur. Dieu apparemment les avait créés l'un pour l'autre. L'ouverture, ainsi jouée de première vue, excita dans le public des transports et de longs cris d'enthousiasme; tout l'ouvrage fut compris, comme l'avait été cette sublime préface et, dès ce jour, (4 Novembre 1787) Don Juan, élevé, parmi les Bohêmes, au rang que devait occuper l'opéra des opéras, s'y est maintenu, chez eux, avec une faveur invariable, de telle sorte que les habitans de Prague, nos contemporains, se montrent encore dignes de l'inestimable cadeau que Mozart fit à leurs pères.

A Vienne, *Don Giovanni* eut un sort bien différent. Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté et plus mal compris, il y fut totalement éclipsé par l'*Axur* de Salieri, (*) comme *Figaro* l'avait été par *Cosa rara*. Je laisse aux psychologues le soin de décider si le jour, où Salieri triompha publiquement de Mozart, fut le plus beau ou le plus cruel de sa vie. Il triomphait, à la vérité, grâces à l'ignorance des Viennois et grâces à ses talens de directeur de musique qui avaient rendu à peu près méconnaissable l'ouvrage de son rival, et grâces enfin au dévouement de ses subordonnés. Il devait être content sous tous ces rapports; mais Salieri n'était pas

(*) *Axur* est encore une pièce de Beaumarchais, métamorphosée en opéra; mais le sujet en est infiniment plus lyrique que le mariage de Figaro. Je connais la partition *d'Axur*. C'est une des plus belles de l'ancienne école italienne, qui s'y trouve corrigée par l'école de Gluck.

seulement envieux; il était aussi grand musicien. Il avait lu la partition de *Don Giovanni*, et vous savez que les ouvrages, qu'on lit avec le plus d'attention, sont ceux de nos ennemis. De quelle désespérante admiration ne dut pas se remplir, à cette lecture, l'âme d'un artiste qui était encore plus ambitieux de véritable gloire que de renommée! comme il dut se juger dans son for intérieur! que de serpens nouveaux s'agitèrent et sifflèrent dans la branche de laurier qu'on venait de poser sur sa tête!

Malgré le *fiasco* de son opéra, qu'il semblait avoir prévu, ou auquel du moins il se résignait avec beaucoup de calme, Mozart, sans doute plus heureux que son vainqueur, augmentait la partition de quelques N[os]. chefs-d'œuvre. Il y ajouta quatre pièces à la demande des chanteurs de Vienne. Nous en parlerons dans la suite.

CHAPITRE XVIII.

1788–1789.

De nouveaux chefs-d'œuvre à créer, d'anciens chefs-d'œuvre à restaurer, occupèrent notre héros, dès qu'il fut rendu à ses pénates. Le baron van Swieten (*) son ami et comme lui admirateur enthousiaste de Händel, lui parlait souvent et avec regret de l'oubli où ce grand maître était tombé en Allemagne. Tous deux reconnaissaient néanmoins que les progrès immenses de la musi-

(*) Conservateur de la bibliothèque impériale de Vienne, savant mélomane et auteur des paroles de la *Création* de Haydn.

que instrumentale, depuis cinquante ans, n'avaient pas peu contribué à vieillir Händel. De même, ils étaient forcés d'avouer que les formes mélodiques et la coupe de ses airs étaient aussi restées par trop en arrière du goût moderne. Puisque des initiés, comme eux, ne pouvaient toujours s'empêcher de trouver les cantilènes de Händel un peu longues et un peu languissantes, certes les profanes étaient bien excusables de trouver ces mêmes cantilènes horriblement ennuyeuses. Or, le baron mélomane et Mozart avisaient s'il n'y aurait pas quelque moyen de rajeunir Händel, sans compromettre le caractère de grandeur et de majestueuse simplicité qui brille dans ses oratorios et ses cantates; car, pour ses opéras, le rajeunissement eût été tout-à-fait impossible. Mozart entreprit cette tâche difficile à l'instante prière du baron et retoucha successivement, dans un espace de trois années, les partitions *d'Acide e Galatea* (sérénade), du *Messie*, de *Cäcilia* et de la *Fête d'Alexandre*. L'examen de ce travail de restauration trouvera place dans nos analyses.

De l'année 1788, datent, entr'autres compositions originales, les symphonies en *sol* mineur et en *ut* majeur avec la fugue, les plus belles que Mozart nous ait laissées.

Le printemps de 1789 vint éveiller de nouveau l'instinct voyageur de notre héros et, avec d'autant plus de force, que de graves embarras financiers se joignaient aux influences de la belle saison. Un de ses élèves, le prince Lichnowsky, lui offrit sa compagnie et sa voiture jusqu'à Berlin. On devait passer par Leipzig et Dresde, lieux que Mozart n'avait pas encore visités. Nous ne savons rien de ce qui se passa à Dresde; mais quelqu'un qui avait beaucoup vu Mozart à Leipzig, a donné sur son

séjour, dans cette ville, des renseignemens qui ne pouvaient nous venir de meilleure source. Ce contemporain encore vivant, est Mr. Rochlitz, critique plein de savoir et de goût, écrivain distingué et fondateur de la gazette musicale de Leipzig, qu'il rédigea jusqu'à l'année 1819. A peine arrivé, Mozart reçut les félicitations de toutes les notabilités musicales de l'endroit, qui lui exprimèrent le vœu de l'entendre en public. Un concert fut annoncé. Mr. Rochlitz, qui avait été un des premiers à faire la connaissance de l'illustre voyageur, se trouva à la répétition. Quelques jours auparavant, Mozart s'était plaint, en termes très énergiques, de ce que l'on massacrait ses ouvrages par une trop grande accélération des mouvemens. « *Ils croient par là y mettre du feu.* « *Oh! pour ceci, quand le feu n'est pas dans la* « *composition même, presser ne sert de rien.* » Ses critiques tombaient principalement sur les chanteurs italiens. « *Ils courent à toute bride, ou bien ils tril-* « *lent et fredonnent, parce qu'ils ne savent pas te-* « *nir la note.* » Cependant, Rochlitz fit la remarque que Mozart lui-même, à la répétition, prenait très vite le premier *Allegro* d'une de ses symphonies. Vingt mesures n'avaient pas été jouées, que l'orchestre ralentit le mouvement. Mozart cria halte! puis *ancora* et recommença tout aussi vite. Même ralentissement et nouvelle interruption. Le directeur se mit en quatre pour soutenir le mouvement qu'il avait adopté et il frappa du pied la mesure avec tant de violence, qu'une des boucles qui attachaient ses souliers, vola en éclats. Riant de sa mésaventure, il fit recommencer pour la quatrième fois, toujours dans le même *tempo*. Les musiciens, piqués au vif contre le petit homme pâle et grêle qui se démenait de la sorte, attaquèrent, cette fois, avec toute la chaleur du

dépit dont ils se sentaient atteints. Le morceau alla. Tout le reste fut pris modérément. Mozart voulait se réconcilier avec l'orchestre, sans perdre le fruit de l'heureuse irritation qu'il avait produite. Il se retourna vers les symphonistes et les comblant d'éloges : « *puisque ces* « *Messieurs sont si fermes, je n'ai pas besoin de* « *faire la répétition de mes concertos ; les parties* « *sont correctes; ces messieurs jouent sans faute* « *et moi aussi. Que faut-il de plus?* » L'orchestre, après avoir été ainsi, tour à tour, battu par le souffle de Borée et caressé par les rayons de Phœbus, comme le voyageur de la fable, se sentit stimulé d'un double aiguillon. « Il accompagna, dit Rochlitz, un concerto « très difficile et intrigué, sans répétition et sans faute; « car on exécutait avec un respect religieux la musique « de Mozart; il accompagna avec toute la discrétion ima- « ginable, car on jouait pour l'amour de lui. » La répétition achevée, Mozart s'adressa à quelques amateurs et leur dit : « ne vous étonnez pas, Messieurs, de ce que « vous m'avez vu faire. Ce n'était pas caprice ; mais je « voyais que la plupart des musiciens étaient de vieilles « gens ; ils auraient traîné sans fin, si je n'avais com- « mencé par leur fouetter le sang. C'est de colère, après « cela, qu'ils ont fait tout leur possible. » Stratagème singulier autant qu'ingénieux, qui prouve que cet homme si enfant, si distrait, devenait observateur, calculait en psychologue, apprenait à manier les hommes enfin, lorsqu'il s'agissait de les faire agir dans l'intérêt de l'art, le seul des intérêts de ce monde qu'il eût jamais bien compris.

Les pièces que Mozart exécuta devant le public de Leipzig, étaient toutes de sa composition et presque toutes inédites. Pour prévenir, durant ses voyages, les vols

d'abord très fréquens, c'est-à-dire la transcription clandestine de ses concertos manuscrits, il n'écrivait sur la partie du piano qu'une basse chiffrée avec une très légère et très rare indication des principaux motifs et des passages sur la ligne supérieure, tant sa mémoire était infaillible. C'est ainsi qu'on le vit jouer à Leipzig deux concertos, une fantaisie, des variations et bien d'autres morceaux encore, composés depuis plusieurs années. La soirée fut productive quant aux applaudissemens; quant à la recette, elle ne couvrit pas les frais. Tout ce qui avait approché le bénéficiaire, en avait reçu des billets gratis; peu d'amateurs se présentèrent à la caisse. Mozart joua pour les billets gratis, dans une salle plus qu'à moitié vide, autant et plus qu'il n'avait annoncé sur le progamme. Il n'entrait point dans son caractère de faire retomber sur l'assistance, quelque minime qu'elle fût, le tort de ceux qui ne s'étaient pas présentés. Son petit auditoire, formé presqu'en entier de musiciens de profession et d'artistes-amateurs, le comprenait et lui rendait justice. Lui en fallait-il davantage pour faire les honneurs d'une soirée, avec toute la bonne grâce et toute la bonne volonté dont il était capable.

A la demande de ses amis, les billets gratis, je suppose, Mozart alla toucher l'orgue de l'église de S^t. Thomas. Un élève de Sébastien Bach, le vieux et vénérable Doles, avait succédé à son maître dans l'emploi de *Cantor* (maître de musique et de chant) de la fameuse école attachée à cette église. Le jeu de Mozart produisit sur lui une impression difficile à décrire. « Il me « semblait, disait-il, avec un accent pénétré, que le « vieux Bach était sorti de son tombeau. » Doles se prit de la plus vive affection pour celui dont le talent magique rivalisait, pour la première fois, depuis quarante

ans, (*) avec les souvenirs glorieux qu'il avait éveillés. La reconnaissance du bon vieillard pour une aussi grande joie, lui fit chercher le moyen de s'acquitter envers Mozart; il le trouva. A cette époque, les œuvres de Bach étaient encore très peu répandues. Mozart lui-même, qui les étudia toute sa vie, ne parait avoir connu que les fugues et préludes d'orgue et de clavecin, mais non les compositions vocales du patriarche de la musique allemande. En conséquence, Doles fit exécuter devant lui, par ses élèves, le motet à double chœur: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, sans lui dire de qui il était. «Dès les premières mesures, Mozart parut frap-«pé; quelques mesures encore et il s'écria: *Qu'est-ce «que ceci?* et son âme toute entière passa dans ses «oreilles. Quand le motet fut achevé, sa figure parut «rayonnante de joie et il dit: *Voilà quelque chose «enfin d'où l'on peut encore apprendre.* On lui dit «que l'école de S[t]. Thomas possédait toute la collection «des motets de Bach et qu'elle les gardait comme une «espèce de relique. *C'est bien, très bien! voyons «donc;* mais comme on n'avait pas ces motets en par-«tition, il se fit apporter les parties détachées. C'était, «pour l'observateur, un plaisir de voir avec quel empres-«sement Mozart s'établit au milieu de ces feuilles épar-«ses, arrangeant sur ses genoux et sur des chaises, ce «qu'il ne pouvait pas tenir dans ses deux mains; oubliant «le monde entier et ne se levant qu'après avoir par-«couru tout ce qu'il y avait là de Bach. Il en demanda «une copie et l'obtint comme le don le plus précieux «qu'on aurait pu lui faire. Je me trompe fort, ou les «personnes familiarisées avec les ouvrages de Bach, au-

(*) Bach mourut en 1750.

«ront retrouvé dans le *Requiem* de Mozart, et notam-«ment dans la grande fugue: *Christe eleïson*, l'étude, «l'appréciation et l'entière intelligence de ce vieux con-«trapontiste. (*)»

Mozart devait faire une excursion de quelques jours à Dresde et revenir ensuite à Leipzig. «La veille du dé-«part, il soupa chez Doles qui ne put dissimuler sa «tristesse, au moment où il fallut se quitter. *Qui sait,* «*dit-il, si nous devons nous revoir jamais. Donnez-*«*nous quelques lignes de votre écriture.* Lui, assez «indifférent sur le chapitre des adieux, ne fit que rire «de ce vœu sentimental et voulut aller se coucher, au «lieu d'écrire. Puis se ravisant: *hé bien, papa, vite* «*un morceau de papier.* Il écrivit cinq ou six minu-«tes, déchira la feuille par le milieu, en donna une «moitié au père et l'autre au fils (**). Sur la première, «était un canon à trois voix, en notes blanches et sans «texte. Le canon était admirable et d'une expression fort «triste. La seconde moitié présentait aussi un canon à «trois voix, sans paroles, comme l'autre; mais les notes «y avaient une valeur différente; c'étaient des croches. «En l'essayant, nous le trouvâmes fort drôle et tout «aussi bien fait que le premier. Un rapprochement des «deux canons fit découvrir, à notre grande joie, qu'ils «pouvaient se chanter ensemble. *Maintenant le texte,* «dit Mozart. Il écrivit sous le premier: *Lebet wohl;* «*wir sehen uns wieder,* (Adieu; nous nous reverrons) «Sous le second: *Heult noch gar wie alte Weiber.* «(Ne hurlez-vous pas comme de vieilles femmes). C'est «ainsi que l'impromptu fut chanté *da capo*, à six voix,

(*) On a cru découvrir plus tard que la fugue en question était une étude d'après Händel. Nous verrons par la suite ce qui en est.

(**) Le fils de Doles probablement.

« et je ne saurais dire quelle impression bouffonne et « avec cela profondément, pour ne pas dire cruellement « incisive, (ce qui est peut-être un des caractères du « haut comique) ce morceau produisit sur nous tous et « sur l'auteur lui-même, à ce qu'il me sembla. Il nous « dit d'un ton un peu sauvage: *Adieu enfans!* puis il « disparut. » Résoudre, après boire, dans l'espace de cinq ou six minutes, un problème d'arithmétique musicale, tel que la composition d'un canon à six voix, et un problème compliqué d'un autre problème esthétique infiniment plus difficile, celui d'enchaîner le rire et les larmes aux mêmes accords; cela passerait toute croyance, si notre foi en Mozart n'était déjà suffisamment affermie par des exemples antérieurs, non moins surprenans et tous constatés.

L'espèce de promesse que contenait le texte du premier canon, ne tarda pas à se réaliser. Notre héros revit ses amis de Leipzig. La maison de Doles, où il s'était fait comme un chez-soi, les ralliait habituellement autour de lui. Un jour, la conversation étant tombée sur quelques compositeurs vivans, on en vint à discuter les mérites d'un musicien dont le talent pour l'opéra comique était reconnu, mais qui était placé quelque part en qualité de compositeur d'église (*). « Doles, qui tenait « un peu plus que de raison et de droit au style de thé- « âtre, dans les ouvrages du genre sacré, s'éleva très « vivement contre l'affirmation souvent répétée de Mozart « que *dans tout cela il n'y avait rien. — Et moi*, « répliqua Doles avec une chaleur croissante, *je parie que* « *vous ne connaissez pas beaucoup d'ouvrages de ce*

(*) Rochlitz ne nomme pas ce compositeur. Je crois qu'il s'agissait de Naumann.

« *compositeur.* — *Vous avez gagné papa ; mais aus-*
« *si cela n'est-il pas nécessaire. Jamais un tel*
« *homme, voyez-vous, ne fera rien qui vaille dans*
« *ce genre. Il n'y en a pas seulement une idée en*
« *lui. Ah si le bon Dieu m'avait placé dans son*
« *église, à la tête d'un pareil orchestre!* (*) — *Hé*
« *bien, je vous ferai voir une messe qui vous ré-*
« *conciliera avec ce compositeur.* Mozart prit la messe
« et la rapporta le lendemain soir. — *Maintenant qu'en*
« *dites-vous?* — *Je dis que cela se laisse écouter,*
« *mais seulement pas à l'église. Vous ne m'en vou-*
« *drez pas, Messieurs, d'en avoir changé le texte*
« *jusqu'au credo. L'effet sera meilleur; mais il ne*
« *faut pas que vous lisiez les paroles, avant de les*
« *chanter. Allons! à l'ouvrage!* Il se mit au piano,
« après nous avoir distribué les parties vocales. Nous
« chantâmes pour lui complaire et il accompagna. Jamais
« messe ne fut exécutée d'une manière aussi burles-
« que. Qu'on se figure, d'un côté, le vieux Doles chan-
« tant la partie du contralto, qu'il disait à merveille, quoi-
« qu'en branlant de la tête et fort scandalisé de ce qu'on
« lui faisait faire; de l'autre, Mozart, les dix doigts con-
« stamment occupés aux jeux de trompettes et de tim-
« bales dont la partition était pleine, riant aux éclats et
« répétant sans cesse: *hé Messieurs, n'est-ce pas bien*
« *mieux comme cela!* Ajoutez-y le nouveau texte qu'il
« avait, avec tant de malice, mais si heureusement adapté
« à la musique. Sous le brillant *Allegro* du *Kyrie*
« *Eleison*, par exemple, il avait mis: *Hohl's der Ge-*
« *yer, das geht flink*, (**) et sous la fugue finale :

(*) Sans aucun doute, celui de Dresde, d'où Mozart ne faisait que revenir.

(**) Comme qui dirait: Diable m'emporte, ça va vite.

« *Cum sanctu Spirito in Gloria Patris,* on lisait ces mots: « *das ist gestohlen Gut , ihr Herrn, nehmt's nicht* « *übel.* (C'est un bien volé, Messieurs, ne vous en dé- « plaise) ».

« Il était dans son caractère de passer subitement d'un « extrême à l'autre. Après que cette explosion de gaieté « folle eût encore duré quelques instans et que Mozart « nous eût parlé, comme il le faisait souvent, en vers « burlesques, nous le vîmes s'approcher de la fenêtre « et jouer du clavecin sur le coussinet de l'embrasure, « d'après son habitude, mais sans plus prendre aucune part « à la conversation. Celle-ci, devenue plus générale et « plus sérieuse, roulait toujours sur la musique d'église. « Quel dommage, dit l'un des interlocuteurs, que beau- « coup de grands musiciens, surtout du temps passé, « aient eu le même sort que beaucoup d'anciens peintres, « en appliquant les forces immenses de leur génie à des « sujets aussi stériles et aussi tuans pour l'imagination « que le sont les sujets d'église.—A ces paroles, Mozart « se retourna. Tout son extérieur était complétement « changé; son langage ne le parut pas moins. Voilà bien, « dit-il, un de ces bavardages d'artiste comme j'en ai si « souvent entendus. Peut-être, en cela, y a-t-il quelque « chose de vrai chez vous autres protestants *éclairés*, « comme vous vous appelez, parce que vous avez votre « religion dans la tête et non dans le cœur. Chez nous, « il en est tout autrement. Vous ne sentez pas du tout « ce que veut dire: *Agnus Dei qui tollis peccata* « *mundi, dona nobis pacem.* Mais lorsqu'on a été, « comme moi, introduit, dès sa plus tendre enfance, « dans le sanctuaire mystique de notre religion, que « l'âme agitée de désirs vagues mais pressans, l'on « a écouté le service divin avec ferveur, sans trop savoir

«ce qu'on venait chercher; que l'on est sorti de l'église, «fortifié et soulagé, sans trop savoir ce que l'on avait «eu; quand on a compris la félicité de ceux qui, age-«nouillés sous les accords touchans de *l'Agnus Dei*, «attendaient la communion et la recevaient avec une «indicible joie, tandis que la musique vous répète: *Be-«nedictus qui vienit in nomine Domini!!*—oh alors, «c'est bien différent, voyez-vous. Tout cela, il est vrai, «s'évapore ensuite à travers la vie du monde; mais du «moins, quand il s'agit de mettre en musique ces paro-«les mille et mille fois entendues, tout cela me revient «et se replace devant moi et m'émeut jusqu'au plus pro-«fond de l'âme.»—Mr. Rochlitz ne garantit que le sens de cette allocution, dont les termes précis ont pu lui échapper. Ensuite Mozart raconta quelques scènes de son enfance, âge où les émotions religieuses s'allient si bien à la pureté virginale du cœur et le remplissent d'un enchantement si extatique. Il s'arrêta particulièrement aux souvenirs de l'époque, où chargé, d'ordre de Marie-Thérèse, de composer un *Te Deum*, pour la consécration d'un hospice, il dirigeait à l'église toute la chapelle impériale, lui l'auteur du *Te Deum*, le bambin de quatorze ans. «*Ah! qu'éprouvais-je alors, qu'éprouvais-je «mon Dieu!* s'écria-t-il à plusieurs reprises. *Non, de «pareils momens ne reviennent jamais. On s'agite «dans le vide d'une existence triviale; puis...* — «Cette dernière phrase, qu'il n'acheva point, fut pro-«noncée avec amertume. Il remplit son verre, but beau-»coup et il ne fut plus possible, après cela, d'en tirer «une parole raisonnable.»

Tout ce récit de Mr. Rochlitz m'a paru si plein d'intérêt, dans la moindre de ses particularités, et si fertile en déductions de la plus haute importance pour l'auteur

d'une biographie philosophique de Mozart, que j'en aurais payé volontiers chaque phrase au poids de l'or, si le tout ne m'avait été livré au prix de boutique.

Notre voyageur ne pouvait se vanter d'avoir fait à Leipzig de brillantes affaires. Au moment de partir, il vit entrer chez lui un vieil accordeur, avec lequel il avait un compte à régler. Cet homme était bègue. — Or çà; que vous faut-il, mon vieux? — Vo-o-otre Majesté Impériale, je-e-e je voulais dire, monsieur le maitre de cha-a-a-chapelle de sa Majesté Impériale, je-e-e-e suis venu ici plusieurs fois et, co-o-o-me les temps sont durs, un tha-a-a-a un thaler, je-e-e pense, ne sera pas trop. — Un thaler! il ne sera pas dit qu'un si brave homme soit venu chez moi pour un thaler. Tenez; et là-dessus il pressa quelques ducats dans la main tremblante du vieillard effrayé. — Vo-o-o-tre Ma-a-a-je-e-e-sté; je-e-e voulais di-i-i-re..... Adieu, mon vieux, portez-vous bien.

J'ignore la source de ce petit fait anecdotique, qui du reste est bien dans le caractère de Mozart; mais il s'y trouve une circonstance sérieuse qui demande à être éclaircie; c'est le titre de maitre de chapelle que l'accordeur bègue emploie en lui parlant. Mozart, comme nous l'avons vu, était sans place, mais par un décret daté de 87, il avait été nommé compositeur de la chambre de S. M. I. et R., à titre purement honorifique et avec un traitement de 800 florins. La cour ne lui fit jamais aucune commande qui se rattachât à cette nomination. Aussi, disait-il, au sujet de son traitement: *Beaucoup trop pour ce que je fais; beaucoup trop peu pour ce que je pourrais faire.*

Arrivé à Berlin, vers l'heure où commence le spectacle, notre héros apprend qu'on donne ce soir un de

ses opéras, *Belmont et Constance.* Il y court, sans se donner le temps de changer de toilette. Sa place est au fond du parterre. Il écoute, écoute, si bien qu'au bout de quelques minutes, il ne voit plus personne autour de lui et se met à penser tout haut. Ici, le chanteur a rendu sa phrase avec intelligence; là, on a manqué le mouvement; plus loin, on a gâté son texte, en y appliquant une broderie qui n'a pas le sens commun. L'approbation et le blâme du maestro ne s'expriment d'abord que par des gestes et par une sorte de grommelement; mais bientôt la fièvre musicale devient plus forte que lui. Il avance et se pousse vers l'orchestre, coudoyant ses voisins, oubliant de faire des excuses, fredonnant et murmurant, entre ses dents, les motifs de l'ouvrage qu'il dirige en imagination, et lâchant, à chaque faute, quelque mot énergique, où s'exhale son déplaisir. Tous les yeux suivent l'individu de piètre apparence et enveloppé d'une mauvaise redingotte, qui prend au spectacle des libertés aussi étranges. Les uns lui rient au nez; d'autres, plus mélomanes, se fâchent. Déjà, il est question de mettre à la porte le trouble-fête qui ose ainsi déranger la représentation d'un opéra de Mozart. Lui, ne se doute de rien, n'entend rien, si ce n'est les chanteurs et l'orchestre. Arrive l'air de Pedrillo: *Frisch zum Kampfe* etc. Soit que les parties eussent été mal copiées, soit par la faute des musiciens, les seconds violons attaquèrent un *ré* dièse, au lieu du *ré* naturel placé sous le refrain de l'air: *nur ein feiger Tropf verzagt.* A cette note vraiment barbare, qui perce l'âme et l'oreille du compositeur, il ne peut plus se contenir; il s'écrie de toute la force de ses poumons: *Damnation! voulez-vous bien prendre ré!* Qu'on juge de ce coup de théâtre. L'orchestre se retourne vers celui qui l'apos-

trophe avec si peu de ménagement; l'homme à la vieille capote est reconnu; la nouvelle de sa présence court le théâtre avec la rapidité d'un feu de file: du parterre, elle se communique aux loges, de l'orchestre, à la scène. Grande alarme dans les coulisses. La chanteuse qui fait Blonde déclare qu'elle n'achevera pas son rôle; l'annonce d'une indisposition subite va consterner le public. *Dans ce désordre extrême*, le chef d'orchestre s'adresse à celui qui en est l'auteur et qui déjà s'est poussé jusqu'à lui. D'un élan, Mozart est sur la scène et abordant la chanteuse intimidée: *Quelles farces faites-vous donc là Madame! vous avez bien, très-bien chanté, et pour que vous chantiez encore mieux une autre fois, je repasserai le rôle avec vous.* Ce compliment et cette promesse sauvèrent les dilettanti du danger qui les menaçait.

Le lendemain, tout Berlin répétait les mots qui avaient failli interrompre la représentation. Mozart est ici. Présenté à la cour et accueilli, comme il devait l'être, par un Prince non moins amateur de musique que l'Empereur Joseph, mais infiniment plus libéral que ce dernier envers les musiciens, il n'aurait tenu, dit-on, qu'à notre héros de profiter de l'extrême bienveillance que lui témoigna le Roi. Il ne se passait guères de jour qu'il ne fût mandé dans les appartemens de S. M. tantôt pour jouer seul et tantôt pour faire des quatuors avec quelques membres de la chapelle royale. Frédéric-Guillaume II voulut connaître son opinion sur cette chapelle, une des premières de l'Europe. Mozart répondit: *elle possède la plus nombreuse réunion de virtuoses qu'il y ait au monde; je n'ai jamais non plus entendu le quatuor comme ici; mais quand tous ces Messieurs sont ensemble, ils pourraient faire mieux.*

Charmé et souriant de sa franchise, le Roi lui aurait dit alors: « Restez chez moi; vous pourrez faire en « sorte que ces Messieurs iront mieux. Je vous offre « 3000 thalers. » Trois mille thalers! quel sort pour quelqu'un qui n'avait d'assuré que 800 florins. En outre, les paroles du Roi faisaient entendre clairement que c'est la place de premier maître de chapelle qu'on lui destinait. Il allait se voir enfin dans cette position, digne de lui, qu'il avait si longtemps et si vainement ambitionnée. Enfin un Prince allemand s'était trouvé, assez ami de sa propre gloire, pour payer la dette de l'Allemagne, en s'attachant le plus grand des artistes nationaux. On ne devinerait jamais comment notre héros répondit à des offres aussi séduisantes et aussi honorables. « *Puis-je quitter mon bon maître* » dit-il avec émotion. Le Roi qui n'ignorait pas que ce bon maître le laissait manquer de pain, fut lui-même très ému à cette réponse. S. M. ajouta après une pause: *Songez-y bien; je vous tiendrai parole, dussiez-vous ne revenir qu'après longtemps.* (Nach Jahr und Tag) Mozart ne revint pas.

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. Que devons-nous penser de cette conversation? L'admettre pour vraie, serait difficile; n'y voir qu'une invention, le serait peut-être davantage. Dans tous les cas, nos doutes, à ce sujet, pourraient très bien se formuler par les dilemmes suivans que le sort aurait proposés au libre arbitre de Mozart:

A Vienne, vous courez le cachet; vous travaillez pour les marchands de musique; vous travaillez pour le premier venu, auquel il prend fantaisie de vous commander une chanson ou une valse; vous tirez le diable par la queue. — A Berlin, toutes ces misérables ressour-

ces, faites pour l'artisan musical et non pour un artiste comme vous, seront remplacées par les appointemens et émolumens d'un emploi honorable qui, à lui seul, triplera votre revenu.—A Vienne, vous êtes aux ordres de tout le monde, gémissant de votre esclavage et reprenant sur le sommeil les heures de la journée si déplorablement sacrifiées au besoin de vous nourrir. — A Berlin, vous n'aurez de maître que le Roi votre bienfaiteur; de devoirs, que ceux qui s'accordent avec votre haute vocation et vos penchans; d'ordres à exécuter, que des chefs-d'œuvre à écrire, ce que vous eussiez toujours fait, même sans ordre.—A Vienne, vos ouvrages dramatiques sont à la merci d'une cabale furieuse qui dispose souverainement de tout le matériel du théâtre, de l'orchestre et des chanteurs. — A Berlin, un corps de virtuoses chanteurs et instrumentistes, dont vous aurez la direction supérieure, assure à ces mêmes ouvrages l'exécution la plus brillante et la mieux entendue.—A Vienne, vous le savez, l'opinion du public n'est pas encore trop bien arrêtée sur votre compte, parce que les hommes qui y donnent le ton à la société musicale, sont tous vos ennemis, vos envieux et vos détracteurs.—A Berlin, c'est vous qui tiendrez l'archet du commandement, vous-même qui donnerez le ton à un public plus éclairé, plus réfléchi, plus mûr pour vos conceptions que celui qui préfère *Cosa rara* à Don Juan. — A Vienne, en un mot, vous êtes pauvre, dépendant, humilié, persécuté et méconnu. A Berlin, vous serez riche, puissant, libre de toute occupation indigne de vous, apprécié, admiré, honoré et toujours protégé contre la cabale et l'envie, si elles osaient reparaître. Choisissez.

Tous ces dilemmes, comme on voit, n'étaient pas des plus embarassans; et, à moins d'être fou, on n'eût pas

hésité sur l'option entre toutes les misères d'un côté et toutes les prospérités de l'autre. Qu'au moment où il s'agissait de quitter l'Empereur Joseph, Mozart se fût rappelé avec émotion quelques paroles affables, rien n'eût été plus naturel, bon et sensible comme il était. Mais cette émotion n'aurait-elle pas déjà pleinement acquitté ce qu'il pouvait devoir à un Prince qui le traita en surnuméraire de sa chapelle et lui fit une aumône de 800 florins, déguisée sous un titre sans fonctions! Figaro et Don Juan avaient été joués en présence de Joseph; il y avait applaudi (*); et les Italiens restaient toujours en possession des premières places, dans une capitale allemande, où il ne s'en trouvait aucune pour Mozart. Et Mozart aurait dit non, au Monarque généreux qui offrait de réparer la longue injustice des contemporains et les torts de la fortune envers lui. Artiste et père de famille, il aurait sacrifié, à la fois, et les intérêts de sa gloire et l'avenir de ses enfans! Et à quoi, s'il vous plait, les aurait-il sacrifiés? mais apparemment au plaisir de manger des poulets cuits dans les guinguettes du Prater et à l'inappréciable avantage de pouvoir régler sa montre sur le cadran de St. Etienne.

Ainsi aurions-nous très certainement raisonné, vous et moi, qui pourrions nous flatter de passer pour hommes de sens dans l'une et l'autre capitales, voire même pour hommes d'esprit dans notre province. Il est également très certain que ni vous ni moi n'aurions fait Don Juan, ou l'ouverture de la Flûte magique, ou le Requiem. Or celui qui les a faits, pouvait bien, par cela même, raisonner et agir tout autrement que nous. Pour ce qui est de l'argent d'abord, il ne tenait qu'à Mozart d'en

(*) *Figaro* était l'opéra favori de Joseph II.

avoir beaucoup, sans être premier maître de chapelle du Roi de Prusse. Il n'avait qu'à rétrograder vers son enfance, à établir une fabrique d'opéras italiens dans le goût du siècle. La pièce lui eût coûté une semaine de travail et le débit eût été immense par toute l'Europe. Sa renommée se fût accrue dans la même proportion que sa fortune ; et sa provision de génie, dont l'excessive dépense épuisait rapidement en lui tous les principes vitaux, fut demeurée à peu près intacte. Hé bien, il ne voulait pas (*). Que d'un autre côté, l'attachement pour la personne d'un Monarque dont on n'est pas né sujet et qui nous dénie les grâces les mieux méritées, paraisse un faible lien aux yeux d'un homme *raisonnable*, alors qu'en quittant ce Prince, il y a beaucoup à gagner en honneurs et en numéraire, je pense là-dessus absolument comme vous; mais, encore une fois, notre héros n'était pas un homme raisonnable, il s'en faut du tout. Il avait pour l'Empereur Joseph une affection de cœur; il l'aimait comme un ami. Pourquoi n'aurait-il pas fait à son ami Joseph un sacrifice d'argent, chose qu'il était toujours disposé à faire pour ses autres amis, tant qu'il restait un florin dans son gousset. Encore, dois-je observer, que si l'Empereur lui donnait peu, il ne lui prenait rien du moins, tandis que les autres le dépouillaient sans pudeur et miséricorde. Qui sait même, si le clocher de St. Etienne et les guinguettes du Prater, n'influèrent pas beaucoup, en effet, sur les déterminations d'un être qui entendait si peu le positif de la vie. L'air d'une ville luthérienne, ne devait pas, en général, lui convenir comme celui de Vienne, la bonne ville catholique. Les mœurs et façons des Viennois étaient aussi

(*) Comme il sera prouvé plus loin.

plus en rapport avec ses mœurs et façons à lui, que le ton militaire et scientifique, auquel Berlin était monté. Puis, un soleil plus caressant, de plus belles promenades, des bals champêtres plus animés; puis, les jolies grisettes si coquettement vêtues et parlant un si agréable patois; la douce habitude enfin; tout cela pouvait le retenir, malgré lui, dans un lieu où ses intérêts majeurs étaient lésés autant que possible, mais où ses goûts se trouvaient pleinement satisfaits.

Il nous reste à présent à voir l'essentiel, le témoignage qui dépose de cette conversation entre Frédéric-Guillaume et Mozart, et que nous, biographe, ne saurions ni rejeter ni admettre. Notre autorité est Mr. de Nissen, parlant au nom de sa femme. Voici ce qu'il dit: «le Roi raconta ensuite cet entretien à diverses personnes et entr'autres à la veuve Mozart, quand celle-ci, «après la mort de son mari, vint à Berlin, où elle «fut considérablement aidée par les protecteurs du «défunt.»

C'est donc la veuve Mozart, qui prétend tenir du Roi lui-même, un fait que S. M. aurait déjà raconté à plusieurs personnes. Généralement parlant, nous n'avons pas de raisons pour suspecter la bonne foi de Mme. de Nissen; et, si par la suite, on la voit s'écarter de la vérité, c'est dans un cas où nous nous en écartons tous, plus ou moins, c'est-à-dire lorsque nous avons à cacher au public, un tort personnel quelque peu notable. Mais ici, Mme. de Nissen n'a aucun intérêt à inventer. Tout au contraire, le refus d'une place de 3000 thalers devait sembler folie à une mère de famille qui vivait dans un état voisin de l'indigence. Comment mettre d'ailleurs, dans une bouche royale, un conte que mille

témoins se seraient empressés de démentir. A la cour, tout se sait; les murs y ont des oreilles.

Après avoir rapporté la conversation susdite, le biographe danois voulant décerner, je suppose, à son héros et au nôtre, le prix du dévouement, toujours récompensé en bonne justice dramatique, ajoute que *plus tard*, notez bien ceci, que plus tard, l'Empereur Joseph accorda à Mozart, *proprio motu*, une place parmi les musiciens de sa chambre. Et quelle place encore! 800 florins et rien à faire. Suit immédiatement une lettre, dans laquelle Mozart annonce cette nomination à sa sœur. La lettre est datée du mois d'Août 1787 et la conversation qui nous a tant arrêtés, date de 1789. N'est-ce pas jouer de malheur, pour un écrivain, que de heurter ainsi, dans ses plus brillans aperçus, contre la stupide chronologie!

Dans cet état de cause, je prie le lecteur de peser le pour et le contre et de vouloir bien décider lui-même, ce qu'il lui faut penser de la conversation ci-dessus et tant de fois mentionnée.

CHAPITRE XIX.

1789—1791.

La disette de matériaux biographiques devient extrême pour le laps de temps compris dans ce chapitre, qui embrasse deux années environ. Nous n'aurons guères à y donner que la date de quelques faits et de quelques ouvrages.

Revenu de son excursion au mois de Juin 1789, Mozart se hâta de reconnaître le bon accueil que lui avait fait le Roi de Prusse, en composant pour S. M. un quatuor de violon, le beau quatuor en *ré* majeur avec la partie de violoncelle concertante. (Oeuvre 4ème N° 10 de l'édition de Pleyel.) Deux autres du même genre, les N°s. 11 et 12 ne furent composés qu'une année plus tard. S. M. remercia l'auteur par l'envoi d'une tabatière accompagnée de cent frédéric-d'or, ou si vous aimiez mieux l'argent comptant que les bijoux, par l'envoi de cent frédéric-d'or, accompagnés d'une tabatière.

Au commencement de l'année quatre-vingt-dix, notre héros écrivit pour le théâtre italien de Vienne son cinquième chef-d'œuvre dramatique: *Cosi fan tutte osia la scuola degli amanti*, opéra bouffe en deux actes. Nous n'avons aucune espèce de détails sur les premières représentations de *Cosi fan tutte*, d'où l'on pourrait conclure que le nouvel opéra n'eut pas à se vanter d'un grand succès, parmi les amateurs de Vienne.

Si la comédie française dont on avait tiré les *Nozze di Figaro*, péchait par l'excès de l'esprit, en revanche le texte de *Cosi fan tutte* offrait une superfétation de bêtise et de niaiserie telle qu'on serait peut-être embarrassé d'en trouver un autre exemple dans la masse des livrets italiens, branche de la littérature européenne la plus riche en ce genre, comme personne ne l'ignore. La compensation, je l'avoue, n'était pas fort heureuse; mais puisque Mozart avait réussi à attacher tant de beautés musicales, tant de sentiment, aux paroles de Figaro, où il y en avait si peu, il pouvait et plus aisément encore, mettre beaucoup d'esprit dans une farce dépourvue de sens commun, mais qui renfermait quelques situations lyriques et un genre de comique beau-

coup plus musical que le comique de Beaumarchais. A tout prendre donc, *Cosi fan tutte* valait au moins le mariage de Figaro, comme texte d'un opéra bouffe; ce qui ne veut pas dire que l'un de ces libretti ait eu plus d'attraits que l'autre aux yeux du compositeur. L'un et l'autre lui furent imposés par deux grandes puissances: *Figaro* par l'Empereur Joseph, *Cosi fan tutte* par la nécessité. La direction du théâtre italien de Vienne aura fait un choix digne de ses lumières et les créanciers de Mozart se seront empressés d'y souscrire.

Jamais, en effet, les affaires de notre héros ne paraissent avoir été dans un état aussi déplorable qu'à la mort de Joseph II, qui arriva le 20 Février 1790. Tourmenté pour je ne sais quelles misérables sommes et désirant satisfaire *l'importune cohorte* ou lui échapper du moins, s'il ne pouvait la satisfaire, il courut à Francfort, où les Electeurs d'Allemagne étaient réunis pour nommer le nouveau chef de l'Empire; de Francfort à Munich, partout accueilli, choyé, fêté, admiré sur son passage et ne gagnant rien nulle part, suivant son habitude. Ce que j'ai résumé avec peine dans la phrase précédente, se trouve sous-entendu plutôt que raconté dans deux ou trois lettres diffuses et lamentables que Mozart écrivit à sa femme pendant ce voyage et auxquelles il est difficile de comprendre quelque chose, sinon que Mozart n'avait pas d'argent et qu'il lui en fallait à tout prix.

Le catalogue autographe des œuvres de Mozart (*) qui a été à peu près mon seul guide, à travers le désert

(*) Commencé en 1784 avec l'indication thématique de chaque ouvrage, conduit jusqu'au 15 Novembre 1791 et publié en 1805 par Mr. André d'Offenbach.

de ce chapitre, indique que notre héros devait être de retour chez lui vers la fin de l'année 90. Il n'y a rien d'inscrit sous la date de septembre, d'octobre et de novembre (le temps qu'a duré son voyage), mais sous celle de décembre, nous trouvons le grand quintettte de violon en *ré* majeur. Ses frères aînés, les quintettes en *ut* majeur et en *sol* mineur naquirent en 1787, quelques mois avant *Don Giovanni*.

CHAPITRE XX.

1791.

Nous voici arrivés au deuxième semestre de cette année quatre-vingt-onze qui devait être la dernière pour Mozart; époque de fécondité surhumaine et d'angélique inspiration qui eût rempli et illustré, dans la durée des âges, la plus longue carrière de musicien, par la création de la *Flûte magique*, de *Titus* et du *Requiem*, composés coup sur coup et presqu'à la fois, de juillet à la mi-novembre. Heureusement, les matériaux ne manquent point ici. Nous passons de suite à l'historique des trois chefs-d'œuvres qui couronnent la vie de Mozart et resplendissent sur son tombeau comme une glorieuse auréole.

Il y avait alors, dans Vienne, un original nommé Schikaneder, entrepreneur, acteur à tous emplois, poëte en vers et en prose, librettier, chorégraphe et trop souvent compositeur musical de la troupe tragico-comico-lyrico-dansante qu'il dirigeait; homme inépuisable en ressources, qui faisait de bons tours sur la scène et ailleurs, pas plus scrupuleux en affaires que dans la

combinaison de ses ressorts dramatiques; au demeurant le meilleur fils du monde. J'oubliais de dire que ce nourrisson de toutes les muses, cet homme-troupe, chantait aussi et que sa voix, d'après la définition des dilettanti contemporains, tenait le milieu entre le timbre de la girouette et celui du tournebroche. Malgré d'aussi rares talens, dame fortune traita Schikaneder comme lui-même, quelquefois, se permettait de traiter les autres. L'aveugle déesse le trompa, tellement qu'un jour, le vide apparut dans sa caisse. Ses administrés avaient horreur du vide, comme la nature des anciens. Il ne restait plus qu'à fermer boutique, sauf à régler des comptes que la prison eût définitivement liquidés. Voilà notre homme perdu. Soyez tranquille; il est poëte et poëte à qui les événemens extra-dramatiques coûtent aussi peu à arranger que ceux d'une pièce de théâtre. La catastrophe dont il est menacé, il va la changer en une péripétie admirable qui le rendra plus florissant que jamais et immortel, par dessus le marché, lui Schikaneder! Mais pour cela, il a besoin des secours d'un ami intime et tout dévoué. Qu'à cela ne tienne. Schikaneder est le Pylade de tous les Oreste qui ont un dîner et une bouteille de vin à lui offrir. Depuis nombre d'années, il pouvait trouver quotidiennement l'un et l'autre chez notre héros. Il a étudié le caractère de Mozart; il le connait à fond et le voilà sauvé, couru, applaudi et sûr de passer, entre deux vins, à la postérité. Composant son masque comme pour le rôle du Roi Lear, il va trouver Mozart, lui expose, avec le pathos convenable, sa désastreuse situation et finit par déclarer qu'il n'espère qu'en lui seul.

« En quoi puis-je vous aider? — Ecrivez pour mon « théâtre un opéra qui soit tout-à-fait dans le goût

«actuel du public de Vienne. Vous pouvez y faire une «part à votre gloire et aux connaisseurs; mais l'essen-«tiel est de plaire au bas peuple de toutes les classes. «(den niedrigen Menschen aller Stände). Je me charge «du texte, des décorations etc. etc. le tout comme on «le veut aujourd'hui.—Soit, j'y consens.—Que me deman-«dez-vous pour vos honoraires? — Mais vous n'avez pas «le sou. Tenez, comme je désire vous tirer d'embarras «et que je ne voudrais pas perdre non plus tout le fruit «de ma peine, voici ce que je vous propose. Je vous «donne ma partition; vous m'en donnerez ce qu'il vous «plaira, mais à condition que vous ne la ferez pas co-«pier. Si l'opéra réussit, je me payerai, en vendant la «partition à d'autres théâtres.» Qu'on imagine avec quels transports, avec quelles protestations de fidélité à remplir ces généreuses conditions, le marché fut accepté par *l'impressario in angustie.* Mozart se mit à l'œuvre; il travailla jour et nuit et comme le voulait Schikaneder, portant le dévouement de la complaisance jusqu'à refaire plusieurs fois les morceaux qui n'agréaient point à ce juge difficile. Du reste, il le fallait bien; car autrement Schikaneder eùt souillé la partition, harpie immonde qu'il était, en y introduisant des pièces de son crù. C'est une liberté qu'il prenait presque toujours avec les compositeurs qui lui confiaient leurs ouvrages. La Flûte magique eut un succès prodigieux, sans exemple, une vogue d'enthousiasme qui se propagea rapidement. Les dilettanti viennois en étaient encore à se battre, aux avenues du théâtre, pour la conquête d'une place, que déjà la Flûte magique faisait couler le Pactôle dans les caisses des principales directions de l'Allemagne. Pas une ne s'était adressée à Mozart pour avoir la partition! Un ouvrage qui donnait

un habit neuf et de quoi boire largement tous les dimanches et même tous les lundis, au moins achalandé des copistes, qui pendant longues années fut une corne d'abondance pour tout ce qui vivait de musique en Allemagne, cet ouvrage, le croirait-on, ne rapporta rien, ou presque rien à son auteur! Que fit Mozart, en apprenant le tour que lui jouait son cher Pylade? *O le gueux!* (der Lump!) s'écria-t-il, et le lendemain Schikaneder revint, comme par le passé, s'asseoir à sa table.

Il n'est aucun de mes lecteurs qui ne sache d'avance l'histoire du Requiem. Elle a été racontée avec mille variantes, publiée dans mille ouvrages; elle a appris le nom de Mozart à un nombre infini de personnes respectables et trop solides pour s'occuper de musique, mais qui aiment à entendre raconter ou à lire des choses merveilleuses, au coin de leur feu. L'homme au manteau noir, ses trois apparitions solennelles dont la dernière coïncide avec la mort de notre héros, la nature de son message, le secret impénétrable qui le dérobe à toutes les recherches subséquentes, tout cela composait une espèce de légende à laquelle quarante ans de notoriété et de créance semblaient garantir la prescription. Mais la vérité ne se prescrit point; et aujourd'hui le biographe, au lieu d'avoir à renarrer une histoire quasi de revenant, commission qui serait fort de notre goût, est obligé de s'enfoncer dans un labyrinthe de petits faits prosaïques et mesquins où tout est ténèbres, incertitude, contradiction, réticence et mensonge. Le messager impénétrable hélas! a été percé à jour; il s'est évanoui devant l'enquête, provoquée par Mr. Gottfried Weber, comme les fantômes, à qui il ressemblait tant, s'évanouissent aux premières lueurs de l'aurore.

La fameuse controverse, à laquelle je viens de faire allusion et qui concerne l'authenticité et l'origine du Requiem, a exercé, depuis 1826, la plume d'une foule de musiciens littérateurs et d'écrivains mélomanes en Allemagne. Beaucoup de mes lecteurs en ont entendu parler, sans aucun doute; mais peu de mes compatriotes auront vu, je crois, les pièces de ce grand procès. Mon devoir est de les en instruire, parce que les questions qui y ont été débattues, mais non décidées malheureusement, font désormais partie intégrante d'une biographie de Mozart et y rattachent toute cette polémique. Ce sera la matière d'un chapitre que je joins à mon premier volume sous forme d'appendice; le chapitre le plus ennuyeux à lire, je vous en avertis, comme il a été, sans comparaison aucune, le plus pénible et le plus fastidieux à composer.

Nul témoignage, toutefois, nulle preuve à ma connaissance, ne sont parvenus à détruire jusqu'à présent la tradition primitive sur l'origine du Requiem, que la veuve Mozart a reproduite, moins le merveilleux, dans le livre publié sous ses auspices et dont elle-même est la source probable. Adoptant son récit comme le plus authentique, non dans tous, mais dans ses principaux détails, nous allons le prendre pour guide jusqu'à la fin du volume, sauf à revoir dans l'appendice, ce qu'il peut contenir d'équivoque, ou même d'évidemment contraire à la vérité.

Mozart travaillait à la Flûte magique, lorsqu'il reçut une lettre anonyme par laquelle on le chargeait de composer une messe funèbre, avec invitation de fixer le prix de la commande et le terme où elle serait prête. « Comme il n'entreprenait rien sans consulter sa femme, « il lui fit part de ce singulier message et lui témoigna

« en même temps le désir qu'il avait de s'essayer en ce « genre, d'autant plus que le haut style pathétique d'église « avait toujours été son étude favorite. Sa femme lui « conseilla d'accepter la commande et Mozart annonça, « dans une réponse écrite, qu'il se chargeait de compo- « ser le Requiem, moyennant un certain prix; qu'il ne « pouvait fixer encore le terme de l'achèvement, mais « qu'il désirait savoir le lieu où il aurait à envoyer « l'ouvrage, lorsqu'il serait fini. Peu de temps après, le « même messager revint et apporta non seulement la « somme demandée, mais aussi la promesse d'une augmen- « tation d'honoraires considérable, le jour où la partition « lui serait remise et cela, disait-il, parce que le com- « positeur s'était montré si peu exigeant. Il ajouta que « Mozart pouvait travailler à loisir, mais que du reste « il ne fallait pas chercher à apprendre le nom du com- « mandataire, attendu que toute perquisition à cet égard « demeurerait certainement infructueuse. »

« Sur ces entrefaites, Mozart reçut de Prague et ac- « cepta l'invitation honorable et avantageuse de compo- « ser un opéra seria, *La Clemenza di Tito*, pour le « couronnement de l'Empereur Léopold.

« Au moment où il montait en voiture avec sa femme, « le messager reparut, tel qu'un esprit, et tirant la « femme par la robe, il lui demanda ce que deviendrait « le Requiem. Mozart s'excusa sur l'urgence du voyage « et sur l'impossibilité où il avait été d'en prévenir le « maître inconnu du messager; mais que si ce maître « voulait attendre, il se mettrait à l'œuvre aussitôt après « son retour. Le messager parut pleinement satisfait de « cette assurance.

Voilà, mot pour mot, la version de Mme de Nissen concernant l'origine du Requiem. Elle est très simple,

très naturelle, un peu trop laconique seulement et, comme nous l'avons déjà dit, aucun des témoignages sollicités et réunis par Mr. G. Weber, n'y a porté atteinte. Loin de là, les dépositions les plus importantes n'ont fait qu'y ajouter de nouveaux motifs de crédibilité.

Mozart, dont la santé était déjà très affaiblie, quand il avait commencé l'opéra de Schikaneder, arriva à Prague tout-à-fait malade et épuisé par l'excès d'un travail que le voyage n'avait pas interrompu. *La Clemenza di Tito* avait avancé avec lui sur la grande route. Dix-huit jours suffirent pour achever l'opéra.

Les amis de Mozart observaient avec inquiétude sa pâleur, ses yeux éteints et l'air de souffrance répandu sur ses traits; ils étaient pourtant bien loin de soupçonner toute la gravité du mal. Notre héros ne gardait pas la chambre; ils le voyaient travailler, courir, diriger les répétitions, s'amuser, faire de la musique, comme si de rien n'était; à peine leur disait-il s'il avait un médecin. Ses soirées, il les passait habituellement autour d'un billard, dans un café du voisinage. Il aimait ce jeu passionnément. Une fois qu'il s'y livrait avec l'attention qu'on donne à un plaisir favori, on l'entendit fredonner *hum hum hum* à plusieurs reprises, sur je ne sais quel motif. Quand venait le tour de son partner, il tirait de sa poche un morceau de papier, y jetait un coup d'œil rapide, puis jouait, en redisant son *hum hum*. Après que cela se fut répété deux ou trois jours de suite, Mozart dit à ses intimes: *à présent venez entendre.* Qu'était-ce donc? C'était le délicieux quintette du premier acte de la Flûte magique, qu'il venait de composer en jouant au billard, et qui commence justement par *hum hum*, à cause du mutisme accidentel de Papageno. Et Mozart travaillait alors à

Titus avec une hâte incroyable ; et dans la même tête de musicien résonnaient ainsi, à la fois, les phrases coquettes des trois dames et les pathétiques accens de *Vitellia*, le babil drôlatique de l'homme-oiseau et les cris d'horreur et de désespoir que poussent les Romains, à la vue du capitole embrasé et de leur Prince chéri, tombé sous le fer d'un assassin ; et ces productions jumelles, je veux dire le finale de Titus et le quintette de la Flûte magique, occupent les extrêmes opposés de la musique théâtrale ; et l'un et l'autre tableaux sont de la plus haute, de la plus inimitable perfection ; et Mozart, après tout, n'était qu'un homme enfin ! Mais pourquoi compliquer de la sorte des travaux déjà si fatigans? Mozart aurait-il compris dès lors la nécessité de se hâter? L'émotion extraordinaire qu'il ne put cacher, en prenant congé de ses amis de Prague, nous le ferait croire. Il répandit des larmes à cette occasion, lui qui avait toujours paru si indifférent sur le chapitre des adieux.

La Clemenza di Tito eut peu de vogue dans sa nouveauté. L'impression en fut comme absorbée dans les réjouissances bruyantes et les fêtes du couronnement. Cela devait être. La musique n'est plus rien, du moment qu'elle cesse d'être tout pour l'auditeur et qu'elle ne se montre que comme l'accessoire obligé de plaisirs d'un autre genre. En pareil cas, la plus mauvaise ou, si l'on veut, la plus triviale est encore celle que je préfère, parce que là, du moins, elle est à sa place et que l'oreille distraite gagne à ne pas écouter.

CHAPITRE XXI.

1791.

De retour à Vienne, où l'attendaient un éclatant triomphe, les places, la fortune réconciliée avec lui—et la mort, Mozart mit la dernière main au plus populaire de ses chefs-d'œuvre. L'ouverture de la Flûte magique et la marche sacerdotale, au commencement du second acte, furent composées ou du moins écrites, deux jours avant la représentation, qui eut lieu le 30 septembre. La mise en scène de Titus datait du 6 du même mois.

Dès le 30 septembre, par conséquent, (les dates deviennent ici d'une importance extrême) Mozart, libre de toute autre occupation, put consacrer ses veilles au Requiem que lui avait commandé l'inconnu. Payé d'avance et stimulé en outre par le «désir qu'il nourrissait depuis longtemps de faire quelque chose en ce genre» il travailla jour et nuit au Requiem, avec une ardeur infatigable, avec un intérêt qu'aucun de ses ouvrages ne lui avait inspiré jusqu'alors et que les progrès de son mal ne purent refroidir un moment. Les défaillances qu'il avait éprouvées, en écrivant la partition de la Flûte magique, se renouvelèrent sans qu'il songeât à interrompre un travail qui le tuait. Ses efforts croissaient avec sa faiblesse et, chaque jour, les accidens devenaient plus fréquens et plus graves. Sa femme, alarmée de ces symptômes, non moins que de la sombre mélancolie qui dévorait le malade, voulut le reposer et le distraire; elle le conduisit en voiture au Prater, par une belle matinée

d'automne. Ce fut là que Mozart lui découvrit le secret du Requiem. «*Je l'écris pour moi-même*» dit-il en pleurant. «*Bien peu de jours me restent à vivre ; je ne le sens que trop. On m'a donné du poison ; rien n'est plus sûr.*» La pauvre femme entendit ces paroles avec un grand serrement de cœur. Elle essaya de lui prouver combien de telles suppositions étaient chimériques. Un médecin fut consulté qui ordonna d'ôter au malade la fatale partition. Mozart s'y résigna, mais il n'en devint que plus triste ; il comprenait que ce sacrifice ne le sauverait pas. Le voici donc consigné dans sa chambre, avec défense de travailler. Pendant que le silence et le deuil s'établissaient autour de lui, les représentations continues de la Flûte magique dont il avait dirigé les premières, mettaient toute la grande ville de Vienne dans un joyeux émoi. Ce qui avait jambes, courait à la fête musicale. Une pluie d'or tombait sur le caissier; on venait lui présenter son argent de l'air dont on demande l'aumône. Dans la salle, quels cris d'enthousiasme et d'allegresse ! Au dehors, quel retentissement ! Tous les échos d'Allemagne éveillés presqu'à la fois, aux sons de la flûte que le génie avait enchantée. Que fait le maître, pendant que son œuvre fait tant de riches et d'heureux et grossit pour chacun la somme des beaux momens de l'existence! On le cherche à l'orchestre; un autre y tient l'archet régulateur. On le cherche dans la salle ; le maître n'y est pas, mais son esprit plane encore sur l'arène qu'il illustra par tant d'immortels triomphes. Seul et les yeux fixés sur sa montre, il suit le spectacle en imagination. *A présent,* se dit-il, *le premier acte est fini. — A présent, on chante le serment: Dir grosse Königin der Nacht*..... puis, il songe que bientôt tout sera fini pour lui-même et ses

yeux se détournent avec effroi de cette aiguille qui, tout-à-coup, lui semble marcher plus rapidement.

Quelques jours d'un repos forcé lui procurèrent, néanmoins, un peu de soulagement. Le 15 novembre, il se trouva assez bien pour pouvoir écrire une petite cantate: *l'Eloge de l'amitié* qu'on lui avait demandée pour une réunion de franc-maçons. Mozart était membre de leur confrérie. L'excellente exécution de cette pièce et le succès qu'elle obtint, parurent le ranimer encore davantage. Il redemanda avec instances la partition du Requiem. Sa femme, le croyant déjà hors de danger, n'hésita pas à la lui rendre. Mais à peine eût-il touché à cette œuvre de mort, que toutes ses souffrances morales et physiques le reprirent avec un redoublement qui ne laissait plus aucun espoir. La lutte, cette fois, ne devait pas être longue et, cinq jours après la fête maçonnique, Mozart fut porté dans son lit, mourant, mais toujours occupé des sublimes apprêts qu'il faisait pour ses funérailles.

Quand Mozart se fut étendu sur sa couche mortuaire, les bras et les jambes enflés, tout le corps frappé d'une immobilité paralytique, on lui apporta sa nomination à la place de maître de chapelle de la cathédrale de S^t. Etienne. Cette place dépendait du magistrat (municipalité) de Vienne; des appointemens et émolumens très considérables y avaient été attachés d'ancien temps. Bientôt aussi, les directions des grands théâtres d'Allemagne, averties de la supériorité du talent de Mozart par les recettes de son dernier opéra, se disputèrent, la bourse en main, à qui passerait un engagement avec l'auteur de la Flûte magique. Dans le même temps enfin, des lettres commerciales de Presbourg et d'Amsterdam venaient lui proposer l'accord le plus acceptable et le plus

lucratif pour fournitures périodiques de musique en divers genres, *miscellanées* musicales, comme on dirait en allemand et en anglais.

En apprenant toutes ces prospérités qui arrivaient inattendues et coup sur coup à un mourant, Mozart s'écria : *Eh quoi? c'est à présent même qu'il faut mourir ! Mourir, lorsqu'enfin je pourrais vivre tranquille! quitter mon art, lorsque délivré des spéculateurs et soustrait à l'esclavage de la mode, il me serait loisible de travailler, selon que Dieu et mon cœur m'inspirent! Quitter ma famille, mes pauvres petits enfans, au moment où j'aurais été en état de mieux pourvoir à leur bien-être! M'étais-je trompé, en disant que j'écrivais le Requiem pour moi-même!*

Pendant les quinze jours qu'il demeura livré aux souffrances cruelles de la maladie dont il mourut et que les médecins reconnurent ou crurent reconnaître pour une inflammation de cerveau, la bonté et la douceur admirables de son caractère ne se démentirent pas un seul instant. Il était parfaitement résigné, quoique son âme fût navrée de douleur. Mozart connut le jour de sa mort. Sophie Weber, sa belle-sœur, étant venue demander de ses nouvelles dans la soirée du 5 décembre, le malade lui dit : *je suis bien aise de vous voir ; restez cette nuit près de moi; je veux que vous me voyiez mourir*. Et la belle-sœur ayant balbutié quelques paroles d'espérance: *non, non, c'est inutile. J'ai déjà le goût de la mort sur la langue; je flaire la mort; et qui assisterait ma Constance, si vous n'étiez pas ici.* Sophie courut avertir sa mère et revint presqu'aussitôt. Elle trouva Sussmeyer (*) debout près du

(*) Le continuateur du Requiem.

moribond. La partition du Requiem était entr'ouverte sur la couverture du lit. Après en avoir feuilleté et regardé toutes les pages avec des yeux humides, Mozart donna à son élève ces instructions dont le secret, aujourd'hui scellé dans deux tombeaux, devait trente et quelques années plus tard, occasionner tant de débats et de scandale. Se tournant ensuite vers sa femme, Mozart lui recommanda de tenir sa mort cachée, jusqu'au moment où elle en aurait prévenu Albrechtsberger. « *car c'est à lui*, dit-il, *que ma place revient devant Dieu et les hommes* (*). Le médecin, arrivé sur l'entrefaite, prescrivit des compresses froides qui, appliquées sur la tête brûlante de Mozart, l'ébranlèrent au point qu'il perdit aussitôt le mouvement et la parole. La pensée qui vivait encore, se manifesta par un dernier acte. On vit les lèvres de l'agonisant et ses joues livides s'enfler et ses yeux se diriger avec effort vers Sussmeyer, comme s'il avait voulu lui rappeler un certain effet de timbales dans le Requiem. Minuit sonna; c'était l'heure du rappel. L'âme sublime de Mozart s'envola vers la source de toute lumière et de toute hármonie.

CHAPITRE XXII.

1791.

Le jour qui suivit cette nuit funeste, ajoute Sophie Weber, nous vîmes des groupes nombreux se former et

(*) Albrechtsberger, un des plus savans théoriciens et professeurs de composition de ce temps, le maître de Beethoven, obtint en effet, l'année suivante, la place à laquelle Mozart venait d'être nommé.

se renouveler incessamment sous les fenêtres du défunt. Cette multitude faisait entendre des gémissemens et des sanglots; elle pleurait Mozart comme on le pleurait dans sa famille. Ce n'est point là le tribut usuel de regrets que les mélomanes accordent à la mémoire d'un grand musicien; non, c'est la plus véridique et la plus belle des oraisons funèbres, la douleur populaire qui éclate toujours avec une éloquence incorruptible, à la mort d'un bienfaiteur de l'humanité. Assez d'hommes vivent, dont la musique charme, ennoblit, ou console l'existence, pour que personne ne puisse contester ce titre à Mozart. *La sua vita era, così dire, una fortuna publica; una publica calamità la sua morte*, a dit, on ne sait quel italien, et jamais on n'a dit plus vrai.

A Prague, le deuil public fut accompagné du plus éclatant hommage qu'il soit possible de rendre aux mânes d'un particulier. Dès qu'on y eût reçu la triste nouvelle, les musiciens du théâtre et tout ce qu'il y avait de musiciens connus dans la ville, se réunirent spontanément pour célébrer un service de morts. On choisit un Requiem de Rösler pour cette solennité, qui eut lieu dans l'église paroissiale de St. Nicolas. Des annonces imprimées y appelèrent les habitans de Prague. Le jour de service, 14 décembre, les cloches de l'église furent mises en branle. En un moment, la place, dite italienne, se couvrit d'équipages d'où l'on vit descendre les autorités et toutes les notabilités de la ville en grand deuil. Telle était l'affluence, qu'une multitude d'arrivans ne trouvèrent point à se placer, quoique l'église pût contenir environ quatre mille personnes. Au milieu du temple, s'élevait un catafalque resplendissant de lumières; douze élèves du gymnase, revêtus de crêpe et portant des flambeaux, se tenaient à l'entour. L'or-

chestre, conduit par Strohbach, comptait cent-vingt musiciens, l'élite de la Bohême. Ces hommes, qui jouèrent pour la première fois et de première vue l'ouverture de Don Juan, mirent dans l'exécution de la messe funèbre l'unanimité et la chaleur du sentiment, auquel toute une capitale se ralliait sous leurs auspices. Quand le repos éternel fut invoqué pour celui qui avait procuré aux assistans tant et de si nobles plaisirs, les larmes de l'amitié et de la reconnaissance coulèrent confondues. C'est ainsi que la mémoire de notre héros fut honorée dans sa chère ville de Prague. Qu'aurait-il éprouvé, ce public, si, au lieu d'une musique de Rösler, il eût entendu le chant de partance que le cygne lui-même exhala avec son dernier souffle. Seul, il aurait dû retentir dans ce vrai jour de larmes: *lacrymosa dies illa*. Le maître savait bien que lui seul était capable de créer, en musique, l'expression d'une douleur infinie, d'une douleur égale à la perte que le monde allait faire. Il n'y avait aussi que le Requiem de Mozart, pour consoler les auditeurs de cette perte, absoudre le trépas et prévenir un coupable murmure contre les décrets de la Providence, si visiblement empreints dans cette grande destinée humaine.

Tandis que les honneurs réservés aux morts du plus haut rang, se déployaient à Prague autour d'un cercueil vide, à Vienne, la famille du défunt n'avait pas de quoi le faire enterrer. Le prix d'une place à part dans le cimetière, passait le fonds de l'héritage. Le corps de Mozart fut jeté et enseveli dans la fosse commune!

Quelques étrangers qui se trouvaient à Vienne, l'année 1808, voulurent connaître l'endroit où reposent ses ossemens. On ne put le leur indiquer. D'autres morts avaient pris possession de ces tombeaux qui, soumis à des refouilles périodiques, s'étaient déjà ouverts pour

désencombrer le passage à cette multitude sans nom, qui roule à flots pressés de l'obscurité à l'oubli, du néant de l'existence au néant du trépas. Mais que nous fait l'endroit où gît un peu de poussière? Le choisirions-nous, aujourd'hui, pour y bâtir un monument. Pour moi, j'aimerais mieux voir une fleur sur cette place. Produit d'une cendre fertilisée et renaissant chaque printemps, elle serait l'emblème des générations musicales qui vivront successivement de la vie intellectuelle de Mozart, sans risquer de l'épuiser jamais.

Des deux fils que laissa notre héros, le cadet, Wolfgang-Amédée Mozart, né en quatre-vingt-dix, ou quatre-vingt-onze, a choisi la carrière que lui traçaient, en quelque sorte, ses noms de famille et de baptême. Il est musicien. Les feuilles allemandes en ont parlé plusieurs fois comme d'un pianiste et d'un compositeur de talent. Un jour que son père faisait de la musique, il l'entendit crier sur le ton de la pièce qu'on exécutait. *Cela deviendra un Mozart*, dit notre héros en riant, prophétie badine, dont on ne pouvait espérer de voir l'accomplissement, lors même que l'enfant aurait eu l'inestimable avantage de recevoir les leçons paternelles. La nature se repose longtemps, avant de répéter de pareils êtres. D'ailleurs, elle ne fait point d'exceptions inutiles à ses plus constantes lois; elle ne multiplie pas gratuitement les prodiges; et, dans l'état actuel de la musique, il est fort douteux qu'un second Mozart, c'est-à-dire une réforme musicale universelle, devînt jamais nécessaire. Si l'art de la composition venait à se perdre, le premier suffirait pour nous le faire retrouver dans toute son étendue et toute sa beauté.

APPENDICE.

PRÉCIS

DE LA

CONTROVERSE RELATIVE A L'AUTHENTICITÉ

ET

A L'ORIGINE HISTORIQUE DU REQUIEM

DE MOZART.

On n'ignorait point, à l'époque du décès de Mozart, que son dernier travail, le Requiem, n'avait pas été achevé et que trois N^{os}. le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*, étaient l'ouvrage de Süssmeyer, qui les avait ajoutés à la partition. Néanmoins, trente et quelques années plus tard, la circonstance du non achèvement était tombée dans une sorte d'oubli, sans avoir jamais été contestée ou mise en doute, parce que les diverses éditions du Requiem avaient toujours paru sous le nom seul de Mozart, qui seul également servait à le désigner dans la conversation, dans les feuilles publiques et les annonces. Cette circonstance, à peu près oubliée, fut rappelée en 1825 dans le N° 11 de la *Cäcilia*, nouveau journal de musique qu'avait institué et que rédigeait Mr Godefroy Weber, critique célèbre et auteur d'un traité de composition estimé. M^{r}. Weber reproduisit une lettre de Süssmeyer en date du 8 septembre 1800 à Breitkopf et Härtel, marchands de musique à

Leipzig et que ceux-ci publièrent dans le courant de la même année. Voici la traduction littérale de cette pièce :

« La composition de Mozart est si unique et, j'ose le « dire, elle dépasse tellement la portée du plus grand « nombre des compositeurs vivans, que celui qui voudrait « substituer son travail au sien, s'en trouverait plus mal « encore que le geai qui avait revêtu le plumage du « paon. Je vais vous dire comment l'on est venu à me « confier l'achèvement du Requiem qui a motivé notre « correspondance. La veuve de Mozart pouvait bien pré- « voir que les ouvrages, restés après son mari, seraient « recherchés. La mort l'avait surpris, pendant qu'il tra- « vaillait au Requiem. L'achèvement fut proposé à plu- « sieurs maîtres. Les uns refusèrent de s'en charger pour « cause d'affaires ; d'autres ne voulurent pas commettre « leur talent avec celui de Mozart. Enfin l'affaire (lisez « la proposition) vint à moi, parce que l'on savait que « j'avais joué et chanté bien des fois avec Mozart, de « son vivant, les morceaux déjà mis en musique ; que le « défunt m'avait très souvent entretenu de ses idées sur « la composition de l'ouvrage et qu'il m'avait communi- « qué le plan et les raisons (Gründe) de son instrumen- « tation. Tout ce que je puis désirer, c'est que les con- « naisseurs retrouvent du moins, çà et là, dans mon tra- « vail, les traces de ses leçons inoubliables. Dans le *Re- « quiem* et *Kyrie, Dies Iræ* et *Domine Jesu Chri- « ste,* Mozart a écrit au complet les quatre parties vo- « cales, plus une basse chiffrée ; quant à l'instrumenta- « tion, les motifs n'en sont indiqués que dans certains « endroits. Dans le *Dies iræ*, (*) son dernier vers était

(*) Pour rendre ces indications plus claires à mes lecteurs, je dois les avertir que sous la dénomination de *Dies iræ* on comprend, non seulement le N° qui commence par ce vers, mais en-

«*qua resurget ex favilla* (le second vers du *Lacry-*
«*mosa*) et son travail y était le même que dans les «morceaux précédens. Le *Sanctus*, le *Benedictus* et «l'*Agnus* ont été composés par moi entièrement à neuf; «seulement pour donner plus d'uniformité (il veut dire «plus d'unité) à l'ouvrage, je me suis permis de répé-«ter la fugue du *Kyrie* au vers: *cum sanctis.*»

Comme ce document a servi de base à toute la controverse qui va nous occuper et comme les paroles de Süssmeyer sont le seul témoignage historique, rendu en pleine connaissance de cause, dans la partie musicale de la question, celle qui concerne l'authenticité et l'achèvement du Requiem, nous devons établir solidement ce qu'il convient de penser du contenu de la lettre. Voyons d'abord qui était Süssmeyer. Süssmeyer, qui en 1791 comptait à peine vingt-cinq ans, était de notoriété universelle, l'élève le plus chéri de Mozart, son confident intime depuis plusieurs années, le dépositaire de toutes ses pensées musicales, son copiste, son aide, son collaborateur même, un membre de sa famille presque. Il accompagna notre héros dans son dernier voyage et ce fut lui qui écrivit les récitatifs de *Titus*, Mozart n'ayant pas eu le temps de les noter. On lui attribue aussi généralement deux pièces de cet opéra, un air, je ne sais plus lequel, et le joli *duettino* en *ut* majeur, entre *Sesto* et *Annio*. Bien plus que cela. Si nous en croyons

core le *Tuba mirum*, le *Rex tremendæ majestatis*, le *Recordare*, le *Confutatis* et le *Lacrymosa*. La fugue *Quam olim* et l'*Hostias* font partie du *Domine* que Süssmeyer déclare être l'ouvrage de Mozart, ainsi que le *Requiem* avec *Kyrie* et le *Dies iræ* jusqu'à la 7ème mesure du *Lacrymosa*, que lui, Süssmeyer aurait par conséquent achevé.

ons Mr. Seyfried (*), autre élève de Mozart, mais beaucoup plus jeune que Süssmeyer, notre héros n'aurait écrit en entier de sa main, dans la partition de la *Clemenza di Tito*, que l'ouverture, les trios et les deux finales; tout le reste aurait été instrumenté, sous la direction du maître, par Süssmeyer et ce dernier enfin aurait tiré de son propre fonds les airs de *Servilia* de *Publius* et d'*Annius*. Mr. Seyfried tient ces particularités de Dussek, l'ami chez lequel Mozart logeait à Prague. C'est dire assez, je crois, que Süssmeyer était un musicien d'un grand talent, d'une routine technique à toute épreuve, d'une intelligence peu commune, qu'il était surtout profondément initié aux secrets du style mozarien; car, il ne fallait pas moins que la réunion de ces qualités, pour que Mozart se l'adjoignit dans la composition d'un de ses opéras.—Le dictionnaire de Gerber nous apprend, en outre, que devenu maître de chapelle du théâtre national de Vienne, Süssmeyer composa pour ce théâtre seize ouvrages, dont l'un, le *Miroir d'Arcadie*, eut un succès soutenu et populaire dans toute l'Allemagne. Un autre opéra, *I due gobbi*, qu'il composa en 1796 de moitié avec Paer, fit fureur à Londres. Peut-être serait-il devenu un des premiers compositeurs dramatiques de son pays, si sa carrière avait été plus longue; mais il mourut à trente-sept-ans, presqu'aussi jeune que son maître.

Tel fut le continuateur du Requiem et non pas un copiste ignorant, comme plusieurs adversaires de Mr. Weber, sur qui le reproche d'ignorance tomberait avec plus de raison, se sont efforcés de le représenter. On

(*) Celui qui a publié l'ouvrage ayant pour titre: *Etudes de Beethoven*.

aimerait à croire à la sincérité d'un homme que Mozart avait adopté en quelque sorte; mais avec un peu de réflexion et de logique, serait-il bien possible d'admettre toutes les assertions contenues dans la lettre de Süssmeyer? Il en est qui paraissent incontestables et qui le sont en effet. Commençons par celles-ci. Süssmeyer avait repassé plusieurs fois avec Mozart les N°s. qui étaient déjà prêts; c'est-à-dire le *Requiem* avec *Kyrie*, le *Dies iræ* et le *Domine;* c'est-à-dire plus que les quatre cinquièmes de l'ouvrage, d'après sa dimension actuelle et sans compter le morceau final, qui n'est que la répétition du N° 1 à partir du vers: *Te decet hymnus.* Mozart lui avait communiqué le plan et les raisons de son instrumentation; les quatre parties vocales étaient écrites; une basse chiffrée précisait toute la marche de l'harmonie et les figures d'orchestre se trouvaient indiquées, à leur entrée, sur le manuscrit original. Il suit de là, que pour compléter ce manuscrit, comme Mozart lui-même l'aurait complété, Süssmeyer n'avait besoin que d'un peu de mémoire et on suppose aisément qu'il n'en manqua point, lorsqu'on examine l'instrumentation des pièces dont il s'agit. Evidemment, il n'y avait au monde que Süssmeyer pour exécuter ce travail complémentaire qui aurait «dépassé la portée du plus grand nombre des compositeurs vivans» mais qui pour lui était facile et presque mécanique. Et toutefois, c'est à d'autres que l'on propose d'abord l'achèvement du Requiem! et lui, dépositaire de la pensée du maître, lui, qui doit savoir par cœur tout ce qui est laissé en blanc sur la partition, il attend avec un flegme et une indifférence inconcevables que la proposition lui arrive par ricochet, au lieu d'aller au devant de la tâche glorieuse que lui seul pouvait remplir! Il attend et peu lui im-

porte de voir le chef-d'œuvre, livré aux essais d'une main sans guide, aux tâtonnemens malheureux d'une conception qui, dans la durée des siècles, ne se rencontrera jamais avec la conception primitive!! Que dira-t-on si j'ajoute qu'il y allait encore ici pour Süssmeyer du devoir le plus sacré. Le chef-d'œuvre avait été mis sur sa conscience; c'est lui qui en était responsable devant Dieu et l'Europe chrétienne. Pourquoi Mozart l'avait-il si longuement entretenu au sujet du Requiem; pourquoi lui avait-il détaillé avec tant de soin le plan et les motifs de son instrumentation, pourquoi lui en parlait-il encore une heure avant de mourir, pourquoi, sinon dans la prévision de sa fin prochaine et dans la certitude de ne pouvoir être prêt pour le terme fatal, auquel cas Süssmeyer demeurait chargé de terminer l'œuvre. Et la veuve se serait adressée à d'autres, quand elle ne pouvait et ne devait s'adresser qu'à lui; et Süssmeyer mentionne un procédé aussi étrange, comme s'il s'agissait de la chose du monde la plus naturelle! Sa conduite parait inexplicable; celle de la veuve également. La suite, peut-être, expliquera l'une et l'autre.

J'aborde un second point. Süssmeyer déclare que le *Lacrymosa*, un des morceaux les plus touchans et les plus divinement mélodieux du Requiem, est son ouvrage depuis le vers: *qua resurget ex favilla*, c'est-à-dire à compter de la septième mesure. Le manuscrit original, comme nous le verrons, ne va pas plus loin il est vrai; mais il est un témoin plus désintéressé que Süssmeyer et dont le dire ferait supposer que le *Lacrymosa* était déjà terminé du vivant de Mozart. Ce témoin est Benoît Schack (*) premier ténor du théâtre

(*) Un fait très connu parmi les musiciens de Vienne, prouve quelle était l'intimité entre cet excellent chanteur et Mozart.

de Schikaneder et pour lequel fut écrit le rôle de Tamino (Flûte magique). Ami et commensal de notre héros à cette époque, toutes les particularités concernant le Requiem lui étaient parfaitement connues. Or voici ce qu'il raconte à ce sujet. « Aussitôt qu'un morceau « du Requiem était achevé, Mozart se mettait au cla- « vecin et le faisait essayer par ses amis. La veille « même de sa mort, il se fit apporter la partition et, « quoiqu'alité, il chanta le contralte; Schack chantait « le soprano; Hofer (beau-frère de Mozart) le ténor et « Görl (pour qui fut composée la partie de Zarastro) « la basse. On en était au commencement du *Lacry-* « *mosa*, lorsque Mozart se prit à pleurer amèrement et « laissa tomber le cahier. Onze heures après, il avait « cessé de vivre. » Dans ce récit, tout porte le cachet de la vérité. Les exécutans étaient tous des gens connus et chacun est nommé par son nom. On s'arrêta aux premières mesures du *Lacrymosa*, mais est-ce là que s'arrêtait le travail de Mozart? Schack ne le dit pas et cela est d'autant moins probable, que le *Domine*, la fugue *Quam olim* et *l'Hostias* qui viennent après le *Lacrymosa*, avaient été portés déjà en entier sur le manuscrit original, de l'aveu même de Süssmeyer. D'ailleurs, et ceci est une raison encore plus convaincante,

Schack faisait des opéras, bons ou mauvais, je ne le puis dire, quoique je me souvienne d'en avoir entendu un, les *Deux Antoine*, où se trouve une mélodie qui était très populaire en Allemagne il y a quelques vingt ans: *Einst verliebte sich ein Jüngling* etc. Souvent Mozart surprenait Schack dans son travail et le lui faisait quitter pour un tour de promenade. Pendant que le chanteur s'habillait, Mozart composait ou recomposait, en manière de passe-temps, la pièce que celui-ci avait laissée sur sa table. Aussi quelques opéras imprimés de Schack offrent-ils, dit-on, en plusieurs endroits, des traces très distinctes de l'oisiveté de Mozart.

on n'essaye que des morceaux déjà prêts, ou du moins ceux assez avancés pour offrir quelques périodes musicales complètes. Aurait-on commencé le *Lacrymosa* s'il n'avait pas été conduit jusqu'à la fin de la première période, dont la cadence porte sur la huitième mesure? Non certainement. On s'arrêta parce que les affres de la mort venaient de saisir le compositeur, au commencement de ce chant si plein de larmes.

Les quatre cinquièmes de l'ouvrage ainsi garantis *in pleno* à leur auteur, reste une dernière question, la plus importante, ou pour mieux dire la seule question qui en soit une, parmi les questions relatives à l'achèvement du Requiem, à savoir: Süssmeyer est-il le seul et véritable auteur du *Sanctus*, du *Benedictus* et de *l'Agnus?* Là-dessus, ses assurances sont aussi positives qu'elles peuvent l'être. Il dit: «J'ai composé le *Sanc-*«*tus*, le *Benedictus* et *l'Agnus* entièrement à neuf» et nous n'avons ici ni preuve de fait, ni témoignage contradictoire, ni difficulté logique, ni difficulté matérielle, rien, absolument rien de ce genre, à lui opposer. Si, en matières d'art, les juges prononçaient comme on prononce en matières civiles, la propriété des trois N^{os}. ci-dessus nommés demeurerait pleinement acquise à Süssmeyer, personne ne se présentant pour lui disputer son droit, faux ou réel. Mais la critique n'est pas tenue de procéder comme les tribunaux. Pour elle, les véritables preuves de l'authenticité d'un chef-d'œuvre sont dans le chef-d'œuvre même; et, pour découvrir quelque vol notable, il lui suffit, le plus souvent, de confronter le plagiaire avec le plagiat. Mise en présence du hâbleur qui se vante d'avoir fait à Rhodes un saut prodigieux, la critique peut lui dire: et pourquoi ne sauteriez-vous pas sur place, aussi haut ou aussi loin que

vous avez sauté à Rhodes? — On ne m'accusera pas d'avoir été injuste envers Süssmeyer; mais enfin, de tous les nombreux ouvrages qu'il a faits et dont plusieurs ont été publiés sous son nom, aucun ne lui a survécu, pas même le *Miroir d'Arcadie*, qui eut le plus de vogue. Il se range, tout au plus, parmi les compositeurs du second ordre et, sa célébrité actuelle, il la doit uniquement à Mr. Weber. Mais, si très jeune encore, Süssmeyer a pu composer trois Nos. du Requiem qui, bien qu'inférieurs à quelques égards à ceux qui les précèdent, ne tranchent cependant ni par les idées, ni le style, ni la couleur, sur une partition reconnue pour le chef-d'œuvre suprême du plus grand génie musical de tous les siècles, il faudrait nécessairement admettre de deux choses l'une: ou Süssmeyer a commencé par être Mozart et a fini par être Süssmeyer, ce qui serait une progression assez étrange; ou bien, l'esprit du maître est descendu du ciel sur l'élève, pour lui souffler la fin du Requiem; et alors il faudrait reconnaître qu'il ne lui a jamais fait que cette seule visite. Miracle pour miracle, j'aimerais mieux celui-là.

Nous voilà donc tranquilles même sur ce dernier point. Nous sommes sûrs, autant du moins qu'une certitude morale peut s'attacher à quelque chose, que Süssmeyer n'a pas composé «entièrement à neuf» le *Sanctus*, le *Benedictus* et *l'Agnus Dei*. Qu'il eût trouvé l'indication notée des idées-mères de ces morceaux (*) ou qu'il les eût simplement entendus au clavecin, avec une explication verbale de Mozart sur l'instrumentation, c'est ce qu'il est impossible de tirer parfaitement au

(*) Plusieurs circonstances qu'on apprendra plus loin, donnent à cette conjecture un très haut degré de probabilité.

clair; toujours est-il, que quelques indications ont dirigé son travail. Je dirai plus; en examinant les pièces que le continuateur s'attribue, il est facile de voir quels sont les endroits où ces indications étaient suffisantes et ceux où elles cessaient de l'être et ceux enfin où elles ont manqué tout-à-fait. Ainsi, dans le *Benedictus* et *l'Agnus*, la pensée de Mozart parait avoir été assez clairement tracée pour permettre de conduire ces morceaux aux dimensions qu'ils devaient naturellement avoir. Il n'en est pas ainsi du *Sanctus* qui n'offre, on le voit bien, que le commencement du plus majestueux des *Sanctus*. Quelle grandeur! quelle solennité! on s'apprête à écouter de toute son âme, de toutes ses oreilles, et déjà tout est fini. Qui aurait la générosité de faire cadeau de ces dix mesures à Süssmeyer? Personne ne l'a eue, pas même Mr. Weber. La fugue *d'Ozanna* qui vient après, n'est aussi qu'un commencement de fugue, la première exposition du sujet dans les quatre parties vocales, sans analyse contrapontique ni développemens aucuns. Il lui manque en outre un contre-sujet, lequel d'après la disposition des parties de chant, aurait dû se trouver dans l'orchestre, et l'orchestre ne fait autre chose que doubler les voix. Il me semble pourtant que le sujet de *l'Ozanna*, qui rappelle les plus beaux thèmes de Händel, était susceptible d'être mis en opposition avec un autre sujet de la même vigueur; il valait aussi la peine d'être développé; et, si le continuateur eût été en état de faire, en ce genre, quelque chose de comparable aux superbes fugues de *Kyrie* et de *Quam olim*, c'était le moment ou jamais. Observons encore que *l'Ozanna* se répète dans un autre ton après le *Benedictus*. Hé bien, le commencement de fugue que nous avons entendu en *ré* d'abord, nous l'entendons en

si bémol, sans qu'il y ait une note d'ajoutée ou de changée.

Süssmeyer lui-même a mis le doigt sur les paroles du texte au delà desquelles il n'y avait plus rien qui le pût guider. Là, où le maître s'est arrêté, l'élève s'arrête également. « Pour donner plus d'unité à l'ouvrage « (dit-il) je me suis permis de répéter au vers *cum* « *sanctis*, la fugue du *Kyrie.* » Belle manière de donner de l'unitié à un ouvrage, que de le finir par le commencement!

Ces observations que m'a fournies l'examen de la partition et, qui pour moi, sont plus que des conjectures, se trouvent singulièrement corroborées par le passage suivant d'une lettre de M^r. Seyfried, l'élève de Mozart, à M^r. Gottfried Weber. « D'après l'opinion générale (il « parle de l'opinion qui régnait à Vienne, le lieu où « notre héros vécut et mourut) Mozart a complètement « achevé son *Requiem*, jusqu'à *l'Hostias* inclusivement. « Süssmeyer a terminé le reste d'après un brouillon qu'il « trouva après la mort du maître. Après le *Benedictus*, « Mozart voulait retravailler en *grand* la fugue *d'O-* « *zanna* (voyez-vous bien!) dans le ton de *si* bémol; « mais Süssmeyer, pour donner l'œuvre aussi peu falsi- « fiée que possible, se contenta de répéter cette fugue « et, par la même raison, il suivit également cette voie « à la conclusion (c'est-à-dire qu'il y répéta une moi- « tié du *Requiem æternam* et la fugue de *Kyrie*) « quoique Mozart eût porté dans la tête un autre motif « pour la composition du morceau final. »

Tout ceci prouve avec quel soin extrême Süssmeyer a évité de mettre du sien, plus qu'il n'en fallait absolument, dans le travail d'achèvement qui lui était confié et qui ne pouvait revenir qu'à lui seul. Il ne vou-

lut pas que l'on devinât «le geai sous les plumes du «paon» et le monde lui en doit une éternelle reconnaissance. Je crois avoir épuisé ce qu'il y avait à dire sur sa lettre. Revenons à Mr. Weber.

Si, en publiant cette lettre, Mr. Weber n'avait eu d'autre but que de rappeler un fait oublié mais incontestable; si, en la publiant, il y eût joint un commentaire, tel qu'on devait l'attendre d'un savant professeur de musique et d'un écrivain comme lui, on n'avait rien à lui répondre, ou plutôt on lui aurait répondu par des remercîmens. Personne n'eût défendu les droits compromis de Mozart avec plus d'esprit, de talent, de science et de logique Mais telle n'était pas l'intention de Mr. Weber. Il fit comme J. J. Rousseau dans la thèse proposée par l'Académie de Dijon et se déclara pour le paradoxe. La lettre de Süssmeyer lui donna des soupçons tout à rebours de ceux qu'elle devait naturellement inspirer à des esprits non prévenus. Elle lui servit de texte et de point de départ pour attaquer le Requiem dans son ensemble, pour en attribuer la presque totalité à Süssmeyer. Je vais citer ses propres paroles:

«De toutes les productions de notre admirable Mo-«zart, il en est à peine une qui obtienne une adora-«tion aussi générale et aussi fervente que son Requiem.

«Mais cela est étonnant et presque étrange; car c'est «précisément la plus imparfaite, la moins achevée de «ses œuvres *et c'est même à peine si on peut la* «*nommer une œuvre de Mozart.*»

Quand un homme d'esprit se hasarde à jeter de pareilles idées dans le public, il a toujours soin de les y envoyer en compagnie d'une argumentation quelconque; et c'est par là qu'on distingue encore l'homme d'esprit,

de l'homme qui serait devenu fou. M^r^. Weber commence par établir une conjecture purement gratuite, en désaccord formel avec le texte de la lettre et bientôt démentie par des preuves de fait. Il suppose que Süssmeyer a construit tout l'ouvrage d'après des *brouillons*, des *croquis* ou des *ébauches;* chiffons de papier qui se seraient trouvés par hasard dans la succession de Mozart et que la veuve aurait livrés au bon plaisir d'un arrangeur. C'était, à la fois, attaquer l'authenticité du Requiem dans son ensemble et la tradition qui se rapporte à son origine historique. Une hypothèse en l'air n'aurait pas justifié l'audace de l'agression; Mr Weber le sentit bien; et, à défaut de toute preuve matérielle, il entra dans une voie excellente en elle-même et la seule qui pouvait conduire à la vérité ceux qui l'auraient cherchée sans préoccupation. Il fit une revue critique des diverses parties du Requiem. Mais comment le fit-il cet examen, lui qui nous a donné tant d'excellens articles de musique, tant de dissertations solides et lumineuses sur presque toutes les branches théoriques et pratiques de l'art. Mes lecteurs vont en juger; seulement je prie ceux qui ne connaitraient point les écrits de M^r^. Weber, de ne pas le juger lui-même d'après les échantillons que j'offre ici, sans avoir le moyen de choisir, de sa critique et de son style. Autant vaudrait juger de la lumière du soleil pendant une éclipse totale. M^r^. Weber examine le *Kyrie.* « Il me serait pénible de croire que Mozart ait pu « imposer aux choristes des *gargouillades* (*) du genre

(*) Je ne sais pas trop si *gargouillade* (dans ce sens) est français ou non, mais je n'ai pas trouvé d'autre mot pour traduire le mot allemand *Gurgeleien* et le mot italien *gargheggi* que M^r^. Weber emploie tous les deux.

«de celles-ci: (vient une citation du contre-sujet de la «fugue). Tous les chanteurs et tous les juges crieraient «anathème (Zetter und Mordjo) si ces *gorgheggi* sau-«vages leur étaient offerts, surtout dans un *Kyrie*, «sous un nom moins imposant que celui de Mozart, «sous celui de Rossini par exemple.» Il dit en parlant du *Tuba mirum:* «c'est également ainsi que j'aimerais «beaucoup mieux laisser à Süssmeyer l'honneur d'avoir, «après le solo de trombone, exprimé la terrible image «du jugement des vivans et des morts, par des mélodies «de l'espèce suivante: (Citation de la mélodie instru-«mentale qui commence à la 8me mesure du *Tuba* «*mirum*) et d'avoir énervé, en général, par des teintes «doucereuses, un tableau si grandiose et si sévère dans «ses traits fondamentaux.» Ce reproche tombe spéciale-ment sur les 9 dernières mesures du morceau, dont le critique reproduit le texte. «Ciel! que dirait-on encore, «si un autre que Mozart eut fait cela. Mais voici notre «monde musical, qui s'assied dans une salle de concert «comme à l'église, et qui se pâme de volupté aux re-«doutables paroles qu'il ne comprend point, (j'aime à «le croire pour son honneur) tandis que Mozart se re-«tournerait dans sa tombe avec un grincement de dents, «s'il pouvait entendre sous quelle forme on débite ses «grandes et profondes conceptions et savoir qu'on la «lui attribue.» Il faut être juste même et surtout avec ses adversaires. J'avoue donc que la fin, c'est-à-dire le solo de soprano et le quatuor vocal du *Tuba mirum*, me paraissent, en effet, tout ce qu'il y a de moins ec-clésiastique et de plus faible dans le Requiem, quoique le morceau soit en entier de Mozart. M^{r}. Weber arrive au *Confutatis*, dont il réprouve et le texte et la mu-sique. «Je puis tout aussi peu me décider à attribuer

«à notre Mozart une manière de traiter ce texte qui en «relève toute la bassesse (*) *con amore*. En premier «lieu, cet unisson barbarement provocateur (wild-«hetzende) de tous les instrumens à cordes, comme afin «d'exciter le bon Dieu à précipiter tout d'abord la dam-«née canaille des pécheurs dans le plus profond abyme «de l'enfer, pour ensuite appeler, lui le chanteur, parmi «ses élus; *(Voca me cum benedictis)* intention que «les flûtes (**) n'expriment que trop fidèlement par le «caractère de flatterie rampante qui signale leur entrée «doucereuse et qui forme le plus tranchant des contras-«tes avec ce qui a précédé.» Je demande si l'imagination peut concevoir un plus tranchant contraste que les tourmens éternels des damnés, opposés à la félicité éternelle des élus? Mr. Weber reproche donc ici à Mozart, et dans un style que chacun de mes lecteurs chrétiens saura apprécier, d'avoir rendu les paroles du *Confutatis,* comme il lui reprochait tantôt de n'avoir pas rendu celles du *Tuba mirum.* Comment faire pour plaire à Mr. Weber? «C'est encore ainsi, continue le critique, «que j'abandonne bien volontiers à Süssmeyer l'honneur «d'avoir fait de *Quam olim* une fugue très savamment «développée, comme on la vante si souvent, et d'avoir «présenté cette fugue, non pas une, mais deux fois. Mo-«zart était moins que personne un homme à s'étendre «inutilement sur des idées accessoires et à oublier la «règle, dictée par la raison que les idées principales,

(*) Le mot allemand *Niederträchtigkeit* dont se sert Mr. Weber est même plus fort que le mot bassesse. Il pourrait se traduire par infamie.

(**) Dans tout le Requiem, il n'y a point de flûtes. On l'a fait observer à Mr. Weber qui a répondu que c'était une faute d'impression. Nous sommes tout-à-fait disposés à le croire.

« les plus marquantes du poëme doivent seules revêtir « la forme d'une fugue développée. » *Quam olim* attribué à Süssmeyer! Vraiment, il ne restait plus qu'à lui donner le *Recordare*, pour en faire un homme supérieur à Händel, à Bach et à Mozart lui-même, ou peu s'en faut. N'est-ce pas d'ailleurs une chose infiniment étrange, que d'entendre Mr. Weber traiter d'accessoire, l'idée contenue dans le texte: *Quam olim Abrahæ et semini ejus promisisti*, c'est-à-dire l'idée des promesses que Dieu fit à Abraham, promesses qui embrassent toute la durée des âges, qui forment la base de l'ancien et du nouveau testaments, promesses auxquelles l'islamisme même voudrait rattacher ses dogmes et d'où d'écoulent ainsi les trois principales religions qui divisent le monde. Mozart a donc eu bien raison de faire de *Quam olim* une fugue développée, à l'exemple de ses prédécesseurs et en stricte conformité à la règle même que Mr. Weber prétend avoir été violée. Il a eu bien raison aussi de nous la faire entendre deux fois au lieu d'une, cette fugue. Aucun musicien ne me demandera pourquoi. Enfin *l'Hostias*, non plus, n'a pu échapper aux critiques de Mr. Weber. Il y blâme les fréquentes alternatives de *forte* et de *piano*, ainsi que la marche insignifiante de la mélodie qui procède par bonds déréglés de l'aigu au grave et du grave à l'aigu. La faute, comme de raison et de coutume, en retombe sur le trop heureux Süssmeyer. C'est encore ainsi, dit-il, que j'aimerais mieux, etc. etc. etc.

Je n'ai pas répondu à toutes les critiques de Mr. Weber, parce qu'un autre dont il sera parlé tout à l'heure, y a répondu avec infiniment plus d'autorité que je ne le pourrais faire. Je me suis borné à un petit nombre d'observations que cet autre a négligées.

On pouvait s'attendre à ce que M^r. Weber, ayant fait main basse sur les N^os du Requiem que personne avant lui n'avait disputés à Mozart, doublerait la vigueur de ses coups, lorsqu'il serait arrivé aux morceaux dont Süssmeyer s'attribue la propriété exclusive, au total les plus faibles de l'ouvrage, sinon d'idée, mais d'harmonie et de style. Eh bien, pas du tout. M^r. Weber ne trouve rien à redire au *Sanctus*, au *Benedictus* et à *l'Agnus*. Loin de là, il se plait à y voir « des fleurs qui ne lui ont pas l'air d'avoir poussé dans « le jardin de Süssmeyer. Il me suffira, dit-il, de rappeler le commencement du *Sanctus*, si digne du Très-« Haut, et l'entrée des basses au mot *pleni*, avec le bé-« carre d'un effet inexprimable placé devant *l'ut*, et « enfin tout le *Benedictus*, si merveilleusement beau, « si humblement pieux et pourtant si noblement éle-« vé.» (*).

Il y a certainement de l'adresse dans cette tactique de M^r. Weber. En louant les morceaux dont une part plus au moins grande ne saurait être, en aucun cas, refusée à Süssmeyer, il se donne un air d'impartialité, tandis que les pièces qu'il a critiquées, le pur travail de Mozart, n'en deviennent que plus suspectes. Ce blâme d'un côté, ces éloges de l'autre, ne veulent-ils pas faire entendre clairement, que les premiers N^os. du Requiem ont subi, par l'effet du travail complémentaire, des mutilations plus considérables encore que les trois derniers?

C'est à l'occasion de cet examen, que M^r. Weber touche, en passant, la question de l'origine historique

(*) Nous retrouvons dans ces justes remarques le Weber d'avant et d'après la controverse, le véritable Mr. Gottfried Weber.

du Requiem qui lui parait enveloppée d'une certaine obscurité mystique et romantique. Il finit par déplorer la perte des ébauches ou esquisses originales de Mozart, comme il les nomme, et s'adressant à tous les amis de l'art qui lisent son journal, il les appelle à la recherche des dites ébauches ou esquisses; et, au cas où les perquisitions de quelques uns seraient couronnées de succès, il offre les services de la *Cäcilia* qui s'estimera heureuse de reproduire les chiffons autographes de Mozart dans un *fac-simile*.

Telle est la substance du premier article de M^r. Weber, dont je n'ai extrait que ce qui m'était absolument nécessaire pour mon exposé.

Dès la publication de cet article, l'auteur adressa successivement une circulaire à différentes personnes, qui par leurs antécédens, leurs relations ou leur position actuelle, devaient être le mieux instruites relativement aux questions qu'il avait abordées dans le N° 11 de son journal. Il les y invitait à lui communiquer tous les renseignemens qu'elles pourraient avoir ou se procurer là-dessus.

Au nombre de ces personnes, avait été compris l'abbé Maximilien Stadler, celui des contemporains de Mozart et en général celui de tous les vivans, qui était le plus en mesure de satisfaire au vœu qu'énonçait la circulaire. Plus âgé de huit ans que notre héros, il l'avait connu dès sa plus tendre enfance et avait été jusqu'à sa mort, l'un de ses plus intimes amis et de ses admirateurs les plus passionnés, de même que l'ami de Haydn et d'Albrechtsberger, tous les quatre formant ainsi un quatuor de nobles affections et de nobles talens, auquel le monde entier n'avait rien de comparable. Appelé par la veuve Mozart à mettre en ordre la succession musi-

cale du défunt, il eut longtemps entre les mains le manuscrit original du Requiem. Il l'avait copié lui-même, note pour note; et, cette copie, il la gardait comme un prêtre catholique doit garder les choses saintes. Enfin, il savait à quelle époque et sous quelle influence morale le Requiem avait été composé; le nom de celui qui commanda l'ouvrage n'était pas non plus un secret pour lui. Ajoutons qu'au terme d'une carrière de quatre-vingt-cinq ans, (il mourut le 8 novembre 1834) la mémoire de l'abbé Stadler surgit aussi pure, aussi vénérée, que sa vie d'homme, de professeur (*), d'artiste et de prêtre avait toujours été exempte de reproches. Voilà pour les garanties qui environnent son témoignage, en ce qui regarde la controverse des faits ou la partie historique de la question. Quant à la partie critique ou musicale, certes Mr. Weber trouvait de même à qui parler, en s'adressant au doyen des musiciens de Vienne. Stadler fut un des premiers organistes et pianistes de son temps, un des plus savans musiciens de l'Europe, un des grands compositeurs du dernier siècle et du nôtre, un homme tout à fait classique enfin, qui s'était essayé avec bonheur dans presque tous les genres de composition et dont l'admirable oratorio: la *Délivrance de Jérusalem*, se range immédiatement à côté des oratorios de Haydn. Un tel homme avait bien aussi quelque droit de juger le Requiem de Mozart, dont il fut l'ami de cœur et le très légitime confrère en Apollon.

Dans une lettre qui porte au bas de la signature *inimicus causæ, amicus personæ*, Stadler s'excusa de

(*) Il occupa tour-à-tour, dans un espace de dix années, les chaires de morale, d'histoire ecclésiastique et de droit-canon.

ne pouvoir transmettre directement à Mr. Weber les renseignemens que celui-ci lui avait demandés, parce que sa réponse à l'article de la *Cäcilia*, avait déjà paru sous forme de brochure, avant qu'il eût reçu la lettre circulaire de Mr. Weber.

Nous allons donner l'analyse de ce petit imprimé de trente pages qui a pour titre: *Défense de l'authenticité du Requiem de Mozart. Vienne, 1826.*

Aussitôt que l'article de la *Cäcilia* fut connu à Vienne, un grand nombre d'admirateurs de Mozart, et qui ne l'est pas de nos jours, vinrent trouver Stadler, lui communiquèrent l'article et, après en avoir obtenu les éclaircissemens qu'ils désiraient, ils l'engagèrent avec instances à répandre ces explications par la voie de la presse. Il accepta sans balancer la tâche honorable qu'on lui proposait.

La description que Stadler fait du manuscrit original, s'accorde en tout point avec celle de Süssmeyer. Le *Requiem*, avec la fugue de *Kyrie* et tout le *Dies iræ* jusqu'au vers: *judicandus homo reus* (*) y sont instrumentés de manière que «Süssmeyer n'avait guères à «y ajouter que ce que la plupart des compositeurs aban-«donnent aux copistes. L'instrumentation du *Domine* «est moins complète, quoique suffisamment indiquée. «Après *l'Hostias*, Mozart a écrit de sa propre main: «*Quam olim da capo*», comme s'il avait voulu dire,

(*) Soit oubli ou distraction, l'auteur dit dans un autre endroit que le dernier vers seulement du *Lacrymosa: Huic ergo parce Deus* est de Süssmeyer. S'il en était ainsi, le manuscrit mozarien s'arrêterait non pas à la 7ème, mais bien à la 18ème mesure du *Lacrymosa*, et alors le morceau serait à peu près en entier de Mozart, vu la répétition des phrases du commencement, après le vers précité.

«que lui-même bientôt allait passer à cette vie éternelle, «que Dieu avait promise à Abraham et à sa postérité.» Ici finit le manuscrit mozarien. Le véritable travail complémentaire de Süssmeyer commençait au *Lacrymosa* et encore est-il que, dans les six premières mesures, Mozart avait noté la principale figure d'orchestre, confiée au premier violon et continuée pendant tout le morceau.

Stadler ne décide point si le continuateur a utilisé ou non quelques idées mozariennes pour la composition du *Sanctus*, du *Benedictus* et de *l'Agnus*. Seulement la veuve lui a dit: «qu'après la mort de Mozart, il s'é-«tait trouvé sur son pupitre à écrire quelques petits «coupons de papier, chargés de notes; qu'elle les avait «remis à Süssmeyer, mais qu'elle ignorait et leur con-«tenu et l'usage que Süssmeyer pouvait en avoir fait.» Nous tâcherons de suppléer en son lieu au laconisme de l'abbé sur ce point capital. Un autre point, qu'il nous importe beaucoup de rappeler au lecteur, c'est que les quatre parties vocales se trouvent écrites en entier dans tout ce que renferme le manuscrit original; circonstance terrible pour Mr. Weber, comme on le voit déjà.

Ce n'est donc point d'après des brouillons ou des croquis, que Süssmeyer a complété le Requiem, mais sur le vu d'une partition correcte et régulière, à feuilles numérotées et très-nettement écrite sur beau papier italien à douze lignes.

Après avoir rectifié l'erreur fondamentale de Mr. Weber, l'abbé arrive aux preuves de falsification et de mutilation que celui-ci a prétendu déduire de son examen esthétique du Requiem. Mr. Weber, dit-il, a commencé ses critiques au *Kyrie;* il les aurait probable-

ment commencées au *Requiem æternam*, s'il avait su que le motif en est emprunté à une antienne de Händel, composée en 1737 pour les funérailles de la Reine Caroline. Le *Kyrie* même est un autre emprunt fait à Händel. (Les deux sujets du *Kyrie* sont tirés de l'Oratorio de Samson) « Les passages que Mr. Weber traite « de gargouillades et qui appartiennent à Händel, ne « pourraient être qualifiés ainsi, qu'autant qu'on les exé-« cuterait d'une manière grossière et rustique en *stac-« cato;* mais lorsqu'on les chante comme ici (à Vienne) « avec délicatesse et rondeur, ces passages vous enlèvent « dans un tourbillon d'harmonie, qui montant toujours « plus haut et plus haut, vous rapprochent, pour ainsi « dire, du trône de l'Eternel. » Que mes compatriotes mélomanes interrogent leurs souvenirs et me disent, si l'exécution admirable de nos chantres de la cour dans ce *Kyrie*, ne leur a pas fait éprouver ce que l'abbé Stadler exprime ici, en termes vrais, autant que chrétiens.

« Selon Weber, continue l'abbé, Mozart aurait fait « une faute grossière, en mêlant des chants agréables à « son *Tuba mirum*. Chaque trait du tableau devait « être terrible, si nous devons l'en croire. Qu'il me per-« mette toutefois de lui adresser une question. Quels « sont ceux qu'appelle la trompette du jugement? Ce « sont les vivans et les morts, c'est-à-dire les justes et « les pécheurs, les bons et les méchants, les élus et les « réprouvés. Tous seront-ils uniformément impressionnés « à l'appel de la trompette? Retentira-t-il également for-« midable, pour le juste, que sa conscience n'accuse point « et pour les malheureux livrés au sentiment de leurs « iniquités? Je ne le crois pas. Autant le jour de la ré-« surrection sera terrible aux réprouvés, autant il appor-« tera d'espérances aux bienheureux, et c'est là le point

«de vue que Mozart a constamment envisagé dans son «travail.» Il est inutile de rappeler que la vue du juge qui *pèse les pensées* et devant le tribunal duquel, l'homme le plus vertueux même, ne pourrait comparaître avec une âme dégagée de souillures, avait déjà été présentée dans le N° précédent: *Dies iræ, dies illa* sous les couleurs formidables et majestueuses qui devaient dominer, mais non exclusivement, dans l'ensemble d'un pareil tableau et qui dominent encore, avec les nuances et modifications exigées par le texte, dans les N°ˢ subséquens du *Dies iræ: Rex tremendæ majestatis, Confutatis et Lacrymosa.* Le *Recordare* seul est d'une teinte beaucoup plus douce, comme le voulaient expressément les paroles.

Ce que l'abbé Stadler pense du jugement de Mʳ. Weber sur le *Confutatis maledictis,* ressemble trop à ce que j'en ai dit moi-même et à ce que tout le monde en a pensé, sans doute, pour avoir besoin d'être rapporté. Je ne suivrai pas non plus l'auteur dans ses remarques sur les pièces du Requiem que Mʳ Weber n'a pas examinées. Le plaisir de louer le Requiem est une tentation bien forte, il est vrai, mais à laquelle ma présente tâche m'impose le devoir de résister. *Non est hic locus.*

Le défenseur de Mozart répond ainsi aux observations qui concernent la fugue *Quam olim:* «Tous les com«positeurs catholiques ont traité ce texte de la même «manière que Mozart, conformément à ce que prescrit «l'église. Dans les Requiem de Vogler et de Winter, les «mots *Quam olim* se répètent bien plus souvent encore. «Mozart y voyait un sens profond. Il savait que ces pa«roles expriment la confiance inébranlable du chrétien «dans les promesses de Dieu; et, c'est pour cela qu'il «a rendu le *Quam olim* avec une vigueur plus impo-

« sante qu'aucun de ses devanciers. » Stadler a presque dédaigné de réfuter la critique de *l'Hostias* qui était, sinon la plus fausse, mais la plus insignifiante de toutes les critiques de M[r]. Weber.

Sorti pleinement victorieux de sa démonstration de fait et de sa démonstration critique, l'abbé presse encore son antagoniste avec des argumens *ad hominem*. Vous pensez et vous dites que le Requiem est la moins achevée, la moins parfaite des œuvres de Mozart ; hé bien, moi, Maximilien Stadler, j'affirme que c'est l'œuvre la plus achevée et la plus parfaite de Mozart dans ses trois premières parties, c'est-à-dire dans plus des quatre-cinquièmes de sa longueur. Et voici Joseph et Michel Haydn, Winter, Beethoven, Cherubini, Eibler, Krommer, Gyrowetz, Salieri lui-même (*) et mille autres, qui le pensent et le disent comme moi. Parmi ces noms, il en est peut-être d'aussi sonores que le vôtre, monsieur Gottfried Weber ; peut-être que l'opinion des deux Haydn, de Cherubini, de Beethoven et de Winter, balance l'autorité de toutes les gazettes musicales du monde, y compris la *Cäcilia*. Veuillez observer d'ailleurs que pour reconnaître dans le Requiem un ouvrage authentique de Mozart, et son plus bel ouvrage, ces connaisseurs éminens n'ont pas attendu les preuves matérielles. Ils auraient rougi de demander l'insertion d'un *fac-simile* dans un journal, ou de consulter des experts en écriture, avant de décider si l'ouvrage était celui d'un écolier, ou le chef-d'œuvre de leur maître à tous. Non, ce n'est pas là qu'il pouvait puiser les élémens de leur conviction. Les preuves de leur ressort, c'étaient « la structure in-

(*) Il paraît donc que la mort avait réconcilié Salieri avec Mozart.

« térieure, l'invention, l'exécution, le savant développe-
« ment des idées, la valeur intrinsèque de la partition,
« en un mot. »

Des raisons, auxquelles la suite de notre exposé ne donnera que trop d'évidence, ont imposé à Stadler une affligeante réserve sur tout ce qui avait rapport à la partie historique de ce débat. Il avait le premier, dans sa lettre particulière à Mr. Weber, nommé le commandataire du Requiem; c'était un comte de Wallsegg. Il ne le nomme point dans sa brochure; précaution inutile, puisque la *Cäcilia* devait publier sa lettre.

Voici le peu de détails dont il a cru pouvoir se permettre la communication.

Avant de remettre à l'inconnu (le Comte de Wallsegg) le manuscrit de Süssmeyer, c'est-à-dire la partition complétée du Requiem, on en tira deux copies. « L'une
« fut envoyée à la librairie musicale de Leipzig pour
« être imprimée; l'autre resta à Vienne, où bientôt l'ou-
« vrage fut donné pour la première fois, au profit de la
« veuve. »

L'auteur a isolé ce fait d'un autre fait passablement ambigu qu'on va voir, bien qu'il existe entre eux une corrélation manifeste, comme il sera prouvé plus loin.

Peu de temps après la mort de notre héros, l'anonyme, ou l'inconnu que nous connaissons déjà, apprit que l'ouvrage qu'il avait commandé et payé libéralement, n'était pas en entier de Mozart. « En conséquence, il en-
« voya le manuscrit à un très célèbre avocat de Vienne
« pour recueillir des informations précises à ce sujet. La
« veuve ayant été interrogée, nous pria, Mr. de Nissen
« et moi, qui étions le plus au fait de la chose, d'aller
« trouver Mr. l'avocat. Nous y consentîmes volontiers. La
« partition nous fut soumise. Je marquai ce qui était de

« Mozart et ce qui était de Süssmeyer. L'affaire en de-« meura là; le manuscrit fut restitué au propriétaire et « l'inconnu se tint pour satisfait. »

Or, c'est ici que commence le dédale d'obscurités, de réticences et de contradictions, qui iront s'accumulant à chaque pas, et où un pauvre référendaire, comme je le suis, n'a pour se guider qu'un petit bout de ficelle logique, toujours prête à se briser dans ses mains. Voyez seulement que d'impasses dans le peu de lignes que je viens de traduire. Un avocat, et un très célèbre avocat, investi d'une procuration, pour voir marquer aux lettres M. et S. les feuillets d'un cahier de musique! Un avocat obscur en pouvait faire autant; mais peut-être que celui-ci était grand mélomane et alors la cause réclamait, je l'avoue, toute son attention et ses soins. Puis, arrivent dépêchés par la veuve, vers cette notabilité du barreau de Vienne, M^{rs}. Stadler et de Nissen, comme étant le plus au fait de la chose. Pardon mes anciens; mais il me semble qu'il y avait quelqu'un bien mieux au fait que vous ne l'étiez tous deux. Süssmeyer vivait encore et il n'y avait pas à le chercher loin, puisqu'il demeurait à Vienne. C'est lui que la veuve devait envoyer à M^{r}. l'avocat, supposé que la commission de celui-ci se fut bornée à prendre des renseignemens; mais il n'en fut pas question. Qu'on rapproche cette circonstance de certains passages de la fameuse lettre de Süssmeyer, où il est parlé de la veuve, et l'on demeurera convaincu que la diversité ou même l'opposition de leurs intérêts, dans toute cette affaire, les avait brouillés dès le décès de Mozart.

Mais qu'était devenu le manuscrit original du Requiem, la partition inachevée de Mozart, que Stadler avait eue entre les mains, il y a trente-cinq ans, et qu'il

avait copiée note pour note? L'abbé ne sait pas « si le « manuscrit mozarien du *Requiem* avec *Kyrie* et du « *Dies iræ* existe encore et où il pourrait se trouver, « quoiqu'il y eût, là-dessus, quelques soupçons fondés. « Quant au *Lacrymosa* et au *Domine*, ces morceaux « ont été conservés tels que Mozart les avait écrits. » Ainsi la partition originale avait été démembrée et elle avait disparu immédiatement après la mort de son auteur. Comment cela s'est-il fait? Un peu de patience et nous verrons.

Observons, néanmoins, que Stadler ne s'écarte pas de la vérité dans le peu qu'il raconte; mais il la cache en partie et il ne pouvait guères agir autrement. Nous avons fini l'analyse de la brochure.

La réponse du vénérable abbé était accablante pour M^r. Weber. Le voilà donc atteint et convaincu de blasphème contre Mozart, et, ce qui pis est, convaincu de méprises un peu fortes, pour un professeur d'esthétique musicale. Donc, ses foudres critiques, lancées dans une direction par trop aventureuse, tombaient à plomb sur le maître, au lieu d'aller frapper Süssmeyer, paratonnerre commode, qui eut supporté les coups, sans qu'il en arrivât grand mal pour personne. Il devenait clair comme le jour, que Mozart et Mozart seul, était coupable de tous les morceaux et passages condamnés. C'est lui, qui dans le *Kyrie*, a imposé des roulades gargouillantes ou gargarisantes aux choristes; lui, qui a affadi et énervé le *Tuba mirum*, en y mêlant des chants doucereux; lui, qui par un unisson barbarement provocateur, a excité le juge suprême contre la damnée canaille de pécheurs, afin de mieux assurer son salut individuel, le vil égoïste qu'il était; lui, qui a eu l'inconséquence de faire de *Quam olim* une fugue savante et la niaiserie de répéter

cette fugue, en écrivant de sa propre main: *Quam olim da capo;* lui enfin, qui a fait vagabonder les parties vocales dans l'*Hostias*. Hélas oui, Mozart a fait tout cela, sans s'inquiéter de ce que deviendraient les *c'est ainsi que j'aimerais mieux* de Mr. Gottfried Weber.

J'ai dit que la réponse de Stadler était accablante; mais son adversaire en parut encore plus accablé qu'il n'aurait dû l'être. Il y avait pour Mr. Weber deux partis à prendre: se retracter et faire amende honorable, ou bien soutenir franchement ses critiques, tout en avouant une erreur qui avait sa source dans le respect même qu'il professa toujours pour Mozart. N'était-il pas naturel d'attribuer à Süssmeyer ce qu'il y avait de défectueux et de manqué dans le Requiem, selon l'opinion de Mr. Weber, alors que les faits semblaient douteux; et, depuis qu'ils ne l'étaient plus, depuis que les morceaux critiqués avaient été reconnus comme le pur travail de Mozart, en étaient-ils devenus meilleurs? Seul entre tous les mortels, Mozart aurait-il eu le privilège de l'infaillibilité? Certainement non. Quant à moi du moins, je suis si éloigné de le penser que, malgré la grande infériorité de mes lumières, comparées à celles de Mr. Weber, je ne me suis fait aucun scrupule de critiquer Mozart, partout où il me semblait mériter une critique. (*) J'en ai agi avec cette liberté par la raison très simple, qu'en matières d'art et de goût, un écrivain indépendant n'a d'autre vérité à offrir à ses lecteurs que sa conviction individuelle. Que serait la critique, si elle avait à fléchir constamment devant l'autorité des noms propres et à se plier au joug des opinions reçues? Mr. Weber avait, autant que personne, le droit d'avoir une

(*) La suite de mon livre le prouvera bien

opinion à lui et nous aimons à croire que son opinion sur le Requiem, si inconcevable qu'elle paraisse, n'en était pas moins sincère. Cependant, il n'adopta aucun des deux partis où son choix semblait devoir se renfermer; il voulut continuer le combat sur le même terrain; il voulut se battre contre l'évidence, lutte qui sera toujours inégale pour tout le monde. Aussi, dans sa très longue réplique à *la Défense de l'authenticité du Requiem de Mozart*, ne le verrons-nous employer que des argumens désespérés, je veux dire des argumens un peu plus qu'insoutenables, car ils se laissent rétorquer contre lui, avec une facilité et un succès, que c'est chose curieuse et plaisir pour un dialecticien. J'ai été surtout frappé dans cette réplique, de ce que la brochure de l'abbé Stadler y est nommée *un libelle diffamatoire, rempli des plus grossières calomnies, des plus injurieuses personnalités et des plus atroces invectives contre Mr. Weber; un pamphlet rédigé dans le but d'attirer sur lui la rage des fanatiques et des sots.* Mes lecteurs qui, je présume, n'auront rien vu de semblable dans l'analyse de la *Défense* que je leur ai présentée, demanderont avec étonnement, quel passage de cette brochure pouvait autoriser, justifier, excuser, ou tout au moins faire comprendre l'emploi de pareilles expressions. Il est de mon devoir de satisfaire leur juste curiosité.

Par une coïncidence qui n'était qu'imprudente, mais qui l'était au plus haut degré, le N° 10 de la *Cäcilia,* qui précéda celui où parut l'article sur le Requiem de Mozart, contenait un autre article dans lequel Mr. Weber, après avoir exposé quelques idées générales sur le texte et la composition d'une messe funèbre, parle d'un Requiem dont lui-même est l'auteur. Dès sa première

jeunesse, nous dit-il, une vocation irrésistible l'appelait à composer un Requiem; mais le texte consacré par le rituel de l'église catholique ne lui convenant point, il s'est vu obligé d'en faire un autre, sans quoi il lui eut été impossible de mettre en musique sa messe funèbre. Ce qui lui déplaisait fut remplacé par des chorals allemands, auxquels il joignit plus tard une traduction latine. (*) Des strophes entières du *Dies iræ* disparurent ainsi; entr'autres le *Confutatis* que M^r. Weber, comme on sait déjà, trouve d'une bassesse achevée et d'un égoïsme révoltant. M^r. Weber examine ensuite son propre travail et s'y arrête peut-être avec un peu trop de complaisance.

On ne saurait le nier; entre cet article et celui qui suivit immédiatement, il y avait l'apparence d'une complicité si manifeste, qu'elle devait frapper les yeux les moins clairvoyans, et ceux-là plus que les autres. Nombre de gens se hâtèrent de conclure qu'en dépréciant le Requiem de Mozart, M^r. Weber n'avait eu d'autre but que de faire valoir le sien; une conclusion à laquelle, néanmoins, j'ose reprocher d'être beaucoup trop naturelle pour être admissible, soit dit sans paradoxe. Comment en effet supposer qu'un homme qui jouit d'une grande et juste célébrité comme théoricien, mais qui n'a encore qu'un médiocre renom comme compositeur, qu'un homme d'un esprit droit, tel que l'est habituellement M^r. Weber, se soit mis en tête de renverser la statue de Mozart pour en faire le marchepied de sa propre apothéose! Ce serait, en d'autres mots, le déclarer fou. Et quand cette

(*) Ne dirait-on pas que Mr. Weber, réformateur au petit pied, s'attendait à ce que le Pape lui fît des remercîmens et que S. S. décrétât l'adoption immédiate du texte qu'il venait de substituer à celui du rituel?

folie partielle se serait logée dans son cerveau, n'eut-il pas conservé assez de jugement sur tout le reste, pour combiner du moins, avec quelque adresse, l'exécution d'un aussi extravagant projet? Mais publier à la fois deux articles, dont l'un renferme les louanges de Mr. Weber chantées par lui-même, et l'autre la critique de Mozart, le tout pour prouver qu'on est supérieur à Mozart!! oh alors ce ne serait plus la folie partielle dont je parlais tout à l'heure; ce serait la démence la plus complète, la plus extraordinaire et la plus incurable dont jamais individu de notre infirme espèce eut été affligé.

L'article du N°. 10 ne devait pas plaire infiniment à un prêtre catholique, pas plus que l'article du N°. 11 à un savant musicien, admirateur de Mozart. Toutefois, l'abbé Stadler qui en donne l'extrait au commencement de sa brochure, n'y joint aucune observation injurieuse pour Mr. Weber. Seulement, il lui reproche de vouloir s'ériger en réformateur du rituel catholique, ce qui est on ne peut plus vrai. « Voilà l'édifice achevé, dit-il, « texte, musique, récension (examen critique) le tout de « Mr. Weber. Le temps nous apprendra s'il a été bâti « sur du granit ou sur du sable. » Et à la fin de la brochure, l'abbé dit encore: « Ainsi vont les choses. Quand « on veut élever un édifice nouveau, il faut commencer « par déblayer la place de tout ce qui pourrait gêner la « construction du bâtiment. » Serait-il nécessaire d'expliquer que cette métaphore d'un édifice nouveau se rapporte ici non pas à la musique, mais au texte du Requiem de Mr. Weber, puisque avant ce Requiem il en existait mille autres qui tous différaient, c'est-à-dire étaient nouveaux par la musique, mais qui tous n'avaient qu'un seul et même texte. Enfin l'abbé Stadler, en signalant les emprunts que Mozart a faits à Händel dans

le N° 1 de sa messe funèbre, observe que Mr. Weber a également emprunté la mélodie de son *Agnus* à un vieil air d'opéra (l'opéra s'appelle *Der dumme Anton*) et il ajoute que Mozart a fait sur ce même air de très belles variations. Et voilà, sur mon honneur, tout ce que la *Défense* contient de diffamatoire et de calomnieux touchant la personne de Mr. Weber. Or, c'est Mr. Weber lui-même qui, dans un moment de vivacité et de dépit, est venu se heurter à la conclusion que son adversaire n'avait nullement prétendu tirer du rapprochement des deux articles. Quoi, l'on m'accuse d'être le détracteur de Mozart! Quoi, l'on me suppose la démence d'en être jaloux! Stadler n'a rien dit de semblable, nous le répétons; mais si d'autres l'avaient dit ou écrit, il n'eut tenu qu'à eux de reprendre de suite leurs avantages, sur le point même où ils s'étaient trop avancés, tant la position de M. Weber était fausse et mauvaise. Jaloux de Mozart! non, pouvait-on lui répondre; c'est là un genre de démence dont nous ne croyons capable ni vous ni personne au monde; mais aussi il ne s'agit pas de cela. Pour vous, le Requiem est presqu'en entier l'œuvre de Süssmeyer, une conception fort belle dans quelques uns de ses traits fondamentaux, mais altérée, tronquée, défigurée, mise à l'envers, rendue méconnaissable, autant que possible, par un barbouillage d'écolier brochant sur le tout (*). Sans doute vous le pensez sérieusement puisque vous le dites en lettres imprimées dans votre journal; mais si vous le pensez sérieusement, nous ne voyons pas qu'il y eût une excessive présomption à croire qu'on a pu l'emporter sur Süssmeyer et faire

(*) Mr. Weber a employé un grand nombre d'expressions, de tournures, de comparaisons et d'images qui disent tout cela et même bien plus que cela.

quelque chose de mieux, qu'une chose aussi misérablement gâtée.

M^r. Weber, ai-je dit plus haut, avait résolu de continuer le combat sur le terrain de son premier article, derrière le retranchement de ses anciens doutes qui n'étaient plus des doutes. Mais comment faire à présent? attaquer l'évidence de front, nier les faits matériels, arguer de faux la description du manuscrit mozarien dont un fragment existait encore et l'autre pouvait se retrouver, cela n'était pas possible. Trop de vénération d'ailleurs s'attachait au caractère de l'abbé Stadler, trop de confiance à son témoignage. Alors qu'on ne pouvait prendre le taureau par les cornes, il fallait recourir à la tactique de Bonaparte et tourner l'ennemi, c'est-à-dire l'évidence. M^r. Weber s'y décida. Tout ce qu'il a ajouté au fond de sa précédente argumentation peut se réduire à la proposition suivante qui en est comme le pivot logique et qui la résume en entier. *Du moment où il serait prouvé que les morceaux et passages du Requiem, condamnés par Mr. Weber, sont de la main de Mozart, il serait également prouvé, ipso facto, que ces morceaux et passages ne font point partie d'un travail que Mozart aurait eu l'intention de donner pour sien; mais que du reste cette musique, indigne de paraître sous le nom de son auteur véritable, était toujours assez bonne pour l'usage auquel on la destinait.* Comme le dernier membre de cette proposition semblera tout à fait énigmatique et qu'on pourrait me reprocher d'avoir dénaturé la pensée de M^r. Weber en la résumant, je vais citer ses propres paroles. Faisant allusion à un fait caché jusqu'alors, mais connu de beaucoup de personnes à Vienne et de M^r. Stadler tout le premier, à ce qu'il suppose, d'un

fait qui cessera bientôt d'être un mystère pour le public, au plus tard quand deux yeux se seront fermés, Mr. Weber continue: «on saura alors pourquoi et com« ment le travail inachevé de Mozart avait tout une au« tre destination que celle d'être donné au monde pour « un Requiem de sa composition......... alors on trou« vera peut-être une explication bien naturelle à tout ce « qu'on a prétendu justifier par des raisons si profondé« ment esthétiques ou si sublimement religieuses. Du « reste, on rira beaucoup de cette histoire.» Voilà qui semble plus énigmatique encore. Je ne puis pas dire positivement quel est ce fait caché et cette histoire risible; mais je suis à peu près certain de le deviner.

Des révélations postérieures à la date de l'article que nous examinons, ont appris quelques circonstances très peu probantes en elles-mêmes, mais qui isolées d'autres faits connus, pouvaient conduire à supposer que le comte Wallsegg, dilettante assez ignorant, mais ayant la manie de passer pour un grand connaisseur, voire même pour un grand compositeur, se proposait d'offrir au monde le Requiem commandé pour les obsèques de sa femme, comme un double témoignage de son affliction maritale et de son immense génie de musicien. Donc, une des conditions du marché arrêté entre le comte et Mozart, aurait été nécessairement le secret le plus inviolable sur le nom de l'auteur. Mr. Weber, qui sans le moindre doute avait reçu quelque communication de ce genre, avant qu'il lui eût été permis de la rendre publique, dut accueillir avec beaucoup de joie une hypothèse si favorable à son plan de défense, dans la position critique où l'avait mis sa première campagne contre le Requiem. Vous voyez déjà en perspective la longue enfilade de corollaires qui s'enchaînent, comme d'eux-mê-

mes, au point de vue que nous ouvre cette bienheureuse hypothèse.

Que ce soit là l'histoire risible à laquelle M[r]. Weber fait allusion, on n'en pourra plus douter si, aux paroles déjà citées, j'ajoute ces autres phrases comprises dans la même période de son article qu'il m'aurait été difficile de traduire en entier, à cause de son excessive longueur. La construction française ne comporte guères ces interminables périodes et celle de M[r]. Weber n'a pas moins de quarante-trois lignes d'impression en caractères très fins. « On verra pourquoi Mozart pouvait, sans « nuire à sa gloire d'artiste, se permettre dans la com- « position du Requiem bien des choses qu'il ne se serait « pas permises ailleurs et pourquoi nommément il a jugé « ses études de jeunesse (*) assez bonnes pour en faire « les N[os] 1 et 2 de l'ouvrage. » Et quelques lignes plus bas: « Mozart, en qui le divin artiste s'unissait au bon « vivant, avait aussi des besoins humains; il savait em- « ployer l'argent et le dépenser, surtout l'argent payé « d'avance. »

Accordons une satisfaction à M[r]. Weber; elle nous coûtera peu. Que le Requiem soit, comme il le prétend, un ouvrage que Mozart ne destinait point, ou qu'il ne pouvait destiner à être publié sous son nom, ce qui, dans le fait, serait possible et même assez probable. Admettons encore ce qui ne l'est pas, à savoir que le comte Wallsegg eut été autorisé à donner le Requiem pour sien. Il s'en suivrait que, malhonnête homme pour la première et la seule fois de sa vie, Mozart aurait trompé le comte. Le secret promis a été violé autant

(*) On verra tout à l'heure ce que Mr. Weber entend par études de jeunesse.

qu'il pouvait l'être. Süssmeyer sait que c'est Mozart qui est l'auteur du Requiem; Madame Mozart le sait; Mademoiselle Sophie Weber le sait; (deux femmes dans le secret, en est-ce encore un?) l'abbé Stadler le sait; Hofer, Schack et Görl le savent, puisqu'ils ont chanté le Requiem; toute la troupe du théâtre et toute la grande ville de Vienne le savent aussi par conséquent; et, si Vienne le sait, l'univers l'apprendra à la première exécution du Requiem. Voilà le pauvre Wallsegg qui en est pour ses ducats comptés d'avance; mais voilà aussi Mozart qui demeure chargé de toute la responsabilité de son œuvre! Il est une considération d'un ordre plus élevé, mais dont je crains que Mr. Weber, protestant, ne sente toute la force à l'égal de nous autres catholiques grecs et romains. Pour un homme tel que Mozart, la composition d'une messe n'était pas seulement, comme pour Mr. Weber, une affaire d'art et d'argent; c'était de plus une affaire de religion. Rappelons-nous surtout, car c'est là sans comparaison le plus important, rappelons-nous que notre héros, en écrivant cette messe funèbre, se sentait mourir; qu'il croyait la composer pour lui-même; qu'il y travaillait ainsi dans un moment où les plus ambitieux commencent à ne plus beaucoup s'inquiéter de leur gloire; qu'il travaillait sous l'influence des idées les plus hautes, des impressions les plus solennelles et à la fois les plus terribles qui puissent entrer dans l'intelligence de l'homme et émouvoir les profondeurs de son âme: Dieu, la mort, l'éternité! Quel bonheur pour nous, biographe, que ces deux données capitales, je veux dire l'époque précise où le Requiem fut écrit et l'état moral du compositeur en l'écrivant, aient acquis par suite d'une controverse vaine et oiseuse sur tout le reste, la certitude d'une vérité historique, à laquelle il ne manque

aucun des élémens de conviction nécessaires pour l'établir. Si quelque témoignage était parvenu à ruiner l'une ou l'autre de ces données, ou seulement à les rendre suspectes, mon livre croulait par sa base; j'aurais jeté au feu le manuscrit commencé. Mais non, heureusement non et mille fois non, car il n'est pas de non plus négatif, grâces à Dieu tout puissant, qui daigne quelquefois révéler aux hommes les dispositions spéciales de sa Providence. Tous ceux qui ont vécu dans l'intimité de Mozart et ceux qui l'ont approché à son lit de mort, sa veuve, Süssmeyer, Sophie Weber, Stadler, Schack et une multitude de personnes demeurant à Vienne, auxquelles Stadler se réfère, tous ces témoins irrécusables et les seuls qui le soient, répondent affirmativement aux deux grandes questions. Oui, disent-ils, c'est pendant les derniers jours de sa vie que Mozart travailla au Requiem; la veuve, la belle-sœur et Stadler ajoutent: et c'est pour lui-même qu'il croyait le composer. Après cela, que devient le petit conte pour rire que Mr. Weber nous réservait *in petto*.

Cependant, la promesse de révéler quelque jour un fait risible, ne pouvait tenir lieu de preuves historiques contre l'authenticité du Requiem. Comme celles-ci manquaient entièrement, il fallut recourir à de nouvelles démonstrations critiques, pour corroborer les premières qui avaient si mal réussi à Mr. Weber. Cette fois, son adversaire lui-même lui fournissait les armes. Stadler avouait que les thêmes de *Requiem* et *Kyrie* avaient été empruntés à Händel. Il avouait là une chose que Mr. Weber ne savait point; il l'avouait sans le moindre détour, sans y être obligé en aucune façon, et contrairement aux intérêts de sa cause, du moins en apparence. Aussi Mr. Weber s'empressa-t-il de faire venir les

ouvrages de Händel, où se trouvaient les thèmes en question et d'étaler ces derniers aux regards de tous les curieux dans la *Cäcilia*. Voyez, comparez; n'est-ce pas la même chose ou peu s'en faut. Imitation de Händel, copie de Händel, simple étude de jeunesse d'après Händel; exercice d'écolier que Mozart, devenu maître, n'aurait jamais admis à figurer dans un ouvrage qu'il aurait eu l'intention d'avouer. Maintenant, dites qui a le plus outragé la mémoire du divin maître: de nos antagonistes qui le dénoncent comme un plagiaire déhonté, ou de nous qui repoussons ce soupçon flétrissant de toute l'énergie de notre conviction, de toute la ferveur de notre croyance en Mozart!

Il y a dans cette manière de raisonner de Mr. Weber un double sujet d'étonnement, pour quiconque a le plus léger droit aux titres de musicien et d'homme réfléchi. Comment d'abord un professeur de composition et un professeur du plus haut mérite, peut-il faire l'ignorant à ce point? Ensuite, comment est-il possible qu'un écrivain polémique, sachant pratiquer toutes les feintes et finesses de l'escrime littéraire, se soit laissé prendre à un piége aussi peu déguisé que celui que lui tendait l'auteur de la *Défense?* Est-ce qu'un vieux routier comme Stadler lui aurait, de plein gré, fourni des armes, si elles avaient été d'une trempe à pourfendre et à transpercer un adversaire? Mr. Weber ne fit pas cette réflexion et mal lui en arriva.

Lorsqu'engagé dans un paradoxe, on se passionne de plus en plus pour l'idée fausse en la soutenant, une voix secrète, qui est comme la conscience de l'esprit, nous avertit quelquefois de notre erreur; mais la passion ou l'amour-propre rejettent d'ordinaire cet appel de Philippe ivre à Philippe à jeun. Il est probable que

cette voix s'était fait entendre à Mr. Weber; du moins parut-il sentir l'insuffisance de ses armes logiques; car, au lieu de réserver pour la fin ses argumens les plus décisifs, comme fait tout bon avocat, il termine son plaidoyer par une métaphore extraordinairement développée, elle occupe six pages, dans laquelle il assimile le Requiem à un tableau non achevé de Raphaël et qu'un élève de celui-ci aurait fini. Mr. Weber a, sans doute, beaucoup compté sur l'effet de cette comparaison; il en a symétrisé les membres avec une parfaite régularité et un soin remarquable; il nous dit toutes les choses belles et bonnes qu'un connaisseur en peinture aurait dites à la vue de ce tableau horriblement gâté; la paraphrase exacte des critiques musicales de Mr. Weber; il nous raconte ensuite comme quoi l'on verrait accourir les Raphaëlistes fanatiques et ignorans sur la place du marché et exhorter le peuple à lapider le connaisseur, parce que le connaisseur aurait prouvé qu'il comprend et admire Raphaël plus que personne au monde. Non content de cette figure démesurée, Mr. Weber compare encore le Requiem au *Torse*, à l'Apollon du Belvédère et au Laocoon restaurés et toujours, ne l'oublions pas, dans le but de nous convaincre que le Requiem est un ouvrage que Mozart devait juger indigne de paraître sous son nom! Oh quels cris de victoire j'aurais poussés, moi, soldat combattant sous la bannière de Stadler, si j'avais trouvé toutes ces belles comparaisons; mais quel espiègle lutin a pu les faire éclore dans la tête de Mr. Weber; dites, quel autre follet plus malicieux encore a retenu sa plume, au moment où il allait biffer ce qui avait été écrit par une si inconcevable distraction. Un tableau inachevé de Raphaël! cela ne rappelle-t-il pas tout de suite, à chacun, la transfiguration

de Raphaël? La parité entre ce tableau et le Requiem est en effet bien exacte; elle est d'une exactitude mathématique sur tous les points. Raphaël mourut à trente-sept ans, avant de pouvoir achever le tableau, comme Mozart mourut à trente-six ans, avant de pouvoir achever la messe funèbre. Ce fut un élève de Raphaël qui termina le premier, comme ce fut un élève de Mozart qui termina la seconde; la transfiguration passe pour le chef-d'œuvre suprême de la peinture, tout comme le Requiem pour le chef-d'œuvre suprême de la musique. Imagine-t-on des rapports plus frappans, j'allais dire plus miraculeux! (*) De leur côté, l'Apollon du Belvédère et le Laocoon, malgré les quelques membres restaurés de l'un et de l'autre, sont regardés comme les plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne et moderne; ils représentent également, avec une rare précision d'analogie, la partition complétée du Requiem. Le *Torse* enfin, morceau de l'exécution la plus achevée qui soit sorti des mains d'un statuaire et où il n'y a aucun alliage de travail moderne, ne représente pas mal non plus le manuscrit original de Mozart, avec la différence que la statue est incomparablement plus mutilée que la partition. Tout cela s'accorde vraiment d'une manière admirable; mais que deviennent alors les savantes remarques du connaisseur en peinture de Mr. Weber et la remarque de Mr. Weber lui-même que «de toutes les «productions de Mozart le Requiem est la moins par-«faite, la moins achevée et que c'est à peine si on pour-«rait la nommer une œuvre de Mozart?» J'ai vu la

(*) Et ne le sont-ils pas en effet? Cette étonnante répétition de circonstances aussi exceptionnelles ne nous révèle-t-elle pas dans le musicien et le peintre deux hommes prédestinés!

transfiguration; j'ai vu l'Apollon du Belvédère; j'ai vu le Laocoon; j'ai vu le *Torse;* j'ai entendu le Requiem plusieurs fois et je le dis parce que je suis bien aise de partager l'opinion de l'univers entier sur ces derniers et plus sublimes efforts du génie artiste.

Les nouveaux argumens dè Mr. Weber et aussi les invectives qu'il s'était permises contre l'abbé Stadler, à l'abri d'une assez pauvre fiction de réthorique (*), nécessitaient une seconde réponse de la part du dernier. Elle parut en 1827, sous le titre de *Supplément à la défense de l'authenticité du Requiem de Mozart.* Le ton de cette brochure, de dix-huit pages d'impres-

(*) Mr. Weber feint de croire que l'auteur de la *Défense*, redevenu enfant à cause de ses soixante-quatorze ans, s'est borné à fournir le matériel historique de cet indigne libelle dont la rédaction, sans aucun doute, aura été l'œuvre de quelques amis maladroits. Il suppose même que Stadler n'a pas lu sa brochure, avant qu'elle fût imprimée. S'il en était autrement, ajoute Mr. Weber, «il faudrait considérer l'abbé comme la langue la plus double et «l'hypocrite le plus sournois qui eut jamais signé une lettre hono«rable.» Ceci est une allusion à la lettre signée *inimicus causæ, amicus personæ* qui ne contient autre chose que des excuses et quelques complimens à Mr. Weber, dans le genre du *très humble et très obéissant serviteur* qu'on met au bas d'un cartel. Mr. Weber est bien malheureux dans toutes ses croyances figurées ou non figurées. Quoi, un ancien professeur de droit et d'histoire aurait été incapable de rédiger lui-même une matière aussi simple que celle de la *Défense!* un homme jouissant de la plénitude de ses facultés intellectuelles, puisqu'on le choisit pour défenseur à Mozart, cet homme n'aurait pas lu ce qui s'imprimait sous son nom! Voilà qui est trop fort, même pour une hyperbole. Et parce que l'abbé dit, dans une lettre fort courte, qu'il regrette de ne pouvoir partager l'opinion de Mr. Weber, Mr. Weber s'en autorise pour le traiter de double langue et d'hypocrite sournois! Il faut le dire: tout ceci rentre infiniment davantage dans le ton du libelle diffamatoire que les deux brochures de l'abbé Stadler.

sion seulement, est moins modéré que celui de la première. Stadler, qui avait un peu le droit de se fâcher, demande aux lecteurs de sa *Défense* s'ils y ont vu une seule des injures et des calomnies dont M^r. Weber s'était plaint avec tant de colère et d'amertume. Il demande également ce qui a pu déterminer «le *salto mortale* de M^r. Weber contre le Requiem,» question plus difficile à résoudre, je l'avoue, que toutes celles qui ont trait à l'authenticité et à l'origine du susdit ouvrage. Quelques amis de Stadler ont essayé de lui répondre là-dessus; mais comme leurs suppositions se trouvent en dehors de notre sujet et qu'en outre elles sont plus ou moins offensantes pour M^r. Weber, nous jugeons inutile de les rapporter ici. L'abbé déclare d'ailleurs qu'il y est personnellement étranger. Nous en venons aux faits et raisonnemens nouveaux présentés dans la deuxième brochure.

Le manuscrit original que l'auteur avait vu et copié en entier, l'année quatre-vingt-onze, mais qui fut démembré immédiatement après, au profit de quelques amateurs qui en achetèrent les fragmens, ce manuscrit venait d'être réuni de nouveau en 1827, moins le N° I. *Requiem* et *Kyrie*. Tout le reste, c'est-à-dire le *Dies iræ* avec le commencement du *Lacrymosa*, plus le *Domine*, *l'Hostias* et la fugue *Quam olim* a été déposé chez Stadler comme un corps de preuves dans la grande cause qu'il avait été chargé de défendre. C'est là qu'une commission d'enquête musicale est venue examiner ce qui restait de la partition primitive du Requiem. Ceux qui la composaient étaient: Beethoven, les maîtres de chapelle Eybler et Gänsbacher, les conseillers de cour de Mosel et de Kiesewetter, M^rs. Gyrowetz, Haslinger, Charles et Joseph Czerny, le baron de Dop-

pelhof-Dier, le fils cadet de Mozart et beaucoup d'autres. «Tous reconnurent à l'instant l'écriture de Mozart; «tous admirèrent la précision du travail (matériel), «l'exactitude du chiffre, etc. etc. et, après en avoir té-«moigné hautement leur satisfaction, ils attestèrent à «l'unanime la scrupuleuse vérité des renseignemens con-«tenus dans la *Défense de l'authenticité du Re-«quiem.*»

Après cette confirmation surabondante de ce dont on était déjà pleinement assuré, l'abbé pèse la valeur du reproche de plagiat que Mozart aurait encouru, selon Mr. Weber, s'il avait avoué le Requiem pour un travail à lui. C'était là comme le piége où Stadler semblait attendre son adversaire. Nous ne changerons rien au fond du raisonnement, mais nous nous permettrons d'en offrir une autre rédaction à nos lecteurs, en y joignant quelques remarques qui rendront la réponse de l'abbé plus claire et plus explicite pour les dilettanti. Des musiciens instruits pouvaient entendre Stadler à demi-mot.

Mr. Weber présente deux thèmes de Händel et deux thèmes du Requiem, tous les quatre isolés de leurs développemens. Il parait assez probable que les premiers ont fourni les seconds à Mozart (*). Plagiat manifeste! N'en déplaise à M. Weber, mais nous ne saurions nous empêcher de dire avec Stadler que c'est vouloir jeter de la poudre aux yeux de ses lecteurs ou plutôt que c'est spéculer sur leur ignorance. Qu'est-ce, en effet, qu'un thème de fugue sans la fugue; rien qu'une donnée générale, une espèce de lieu commun que chacun peut

(*) Nous verrons ce qui en est, lorsque nous serons arrivés à l'analyse du Requiem.

s'approprier à bon droit, en le traitant à sa manière. En prenant une idée de Händel, mais en la soumettant à une élaboration contrapontique qui caractérise essentiellement la différence du génie et du style des deux maîtres, Mozart n'était donc ni plagiaire, ni même imitateur; la fugue de *Kyrie* n'est pas une étude de jeunesse ou un exercice d'écolier, mais un chef-d'œuvre classique admiré de tous les savans; une lutte corps à corps avec Händel, comme celle qui aurait eu lieu entre deux grands poëtes, à qui l'on aurait proposé le même sujet. Dans tous les temps, ces sortes d'emprunts ont été permis et usités. Les vieux contrapontistes belges qui précédèrent Palestrina: Hobrecht, Ockenheim (Okegem) Mouton, Josquin de Près, non seulement introduisaient dans leurs compositions d'église des motifs antérieurs à leur époque, mais encore, ce qui ne serait plus licite aujourd'hui, ils y faisaient entrer des mélodies populaires, traitées comme *cantofermo* et habillées d'un accompagnement vocal, contrapontique et canonique. La fameuse chanson de *l'Homme armé*, par exemple, servit de thème à beaucoup d'ouvrages d'église composés par des maîtres célèbres du quinzième et du seizième siècles, ainsi qu'on le voit dans Burney. Autant firent Bach et Händel à l'égard de leurs anciens; autant Haydn et Mozart à l'égard de Bach et de Händel, devenus anciens à leur tour. Un musicien anglais de beaucoup de mérite, que j'ai connu à Pétersbourg, m'a positivement assuré que le motif au commencement du chœur *Die Himmel erzählen*, le plus beau de la *Création*, était de Händel; et notez bien que ce motif n'est pas un sujet de fugue, mais un chant très mélodieux, ayant une grande valeur par lui-même. Mozart, pour son compte, a usé de cette liberté dans le Requiem et ailleurs.

Le thème de son offertoire *Misericordias Domini* est pris à Eberlin que Stadler appelle le maitre de Mozart. Serait-ce une raison pour reléguer ce chef-d'œuvre dans la classe des études et exercices? Il y a bien plus; un des morceaux les plus admirables, les plus hautement mozariens de la Flûte magique, le choral avec la fugue qui lui sert d'accompagnement, offre l'exemple d'un double emprunt qui, aux yeux de Mr. Weber, serait un double plagiat. Le choral est de Wolf Hainz, compositeur du seizième siècle, et dans la fugue instrumentale, Mozart a utilisé une idée de Bach de préférence à un sien motif, sur lequel il avait d'abord établi un accompagnement dont Stadler possède le manuscrit autographe. Ceci était encore nouveau pour Mr. Weber, qui jusques-là ne parait pas s'être beaucoup occupé de musique ancienne. Lui plaira-t-il quelque jour d'en prendre acte, pour attaquer l'authenticité de la Flûte magique, ou pour soutenir que c'est encore là un ouvrage que Mozart ne destinait point à paraître sous son nom? Mais enfin Mr. Weber n'a-t-il pas lui-même emprunté le motif de son *Agnus* à un vieil opéra, *Antoine le nigaud* et cela l'a-t-il empêché de publier son Requiem à lui, sous le nom de Mr. Gottfried Weber? Pour ce qui est de cette dernière assertion, je ne puis la garantir, n'ayant jamais vu ou entendu ni *Antoine le nigaud*, ni le Requiem dont il s'agit. Cependant, puisque Mr. Weber s'était montré si peu avare de citations musicales, puisqu'il avait placé en regard, dans la *Cäcilia*, les thêmes de Händel et de Mozart pour prouver que c'était la même chose, il aurait pu fort bien aussi nous donner la mélodie de son *Agnus* et celle de l'air, désigné par son texte dans la *Défense*, pour prouver que ces mélodies étaient différentes. A coup sûr, cela eut

été meilleur et plus convaincant que d'injurier l'abbé Stadler et de dire qu'on avait qualifié tout son Requiem de chanson de rue triviale (trivialer Gassenhauer), expressions auxquelles l'abbé n'a jamais songé, pas plus qu'il n'a émis un jugement quelconque sur cette production de Mr. Weber.

Nous avons à consigner une dernière observation de Stadler qui parle ici avec toute l'expérience et l'autorité personnelle d'un savant contrapontiste; c'est que les thèmes d'emprunt sont incomparablement plus difficiles à traiter que les thèmes d'invention. Ecrivant pour les musiciens, Stadler n'avait pas besoin d'ajouter que l'appropriation des idées d'autrui n'est chose permise que dans les ouvrages du style contrapontique et fugué, où la valeur des idées dépend surtout de leur développement et de leur combinaison avec d'autres motifs. Il n'en est pas ainsi des compositions qui appartiennent au genre mélodique, celles où domine une seule mélodie principale qui bien souvent en fait tout le mérite et le charme. En pareil cas, les emprunts se nomment des vols et ils sont bien nommés.

A notre avis, l'abbé Stadler aurait dû en rester là. Il avait eu tous les honneurs du combat, sans dépasser les bornes d'une polémique honnête, étrangère aux personnalités. La question d'authenticité, la seule qui le concernât, se trouvait totalement épuisée. Après sa seconde brochure, il n'y avait plus à revenir sur ce sujet; mais le bon vieillard était homme; il ressentait profondément l'injure que l'on avait faite à son ami de glorieuse et immortelle mémoire; lui-même avait été insulté grièvement. Que de raisons pour excuser, sinon pour absoudre, une démarche qu'il se permit dans la suite. Je veux parler de la publication d'une lettre post-

hume de Beethoven à Stadler, laquelle n'apprenait rien de nouveau sur les questions débattues, mais où le Requiem de Mr. Weber était appelé une œuvre misérable, une rapsodie (ein Machwerk). Ce jugement qu'aucune raison ne motivait d'ailleurs, prouvait d'autant moins contre Mr. Weber, qu'il avait l'air d'une récrimination. Dix années auparavant, Mr. Weber avait examiné et sévèrement jugé une symphonie de Beethoven, la bataille de Vittoria. Son article que je n'ai plus sous les yeux, m'est resté parfaitement dans la mémoire, comme un des excellens morceaux de critique musicale que j'aie lus. Il y nommait cette symphonie un ouvrage manqué, et elle l'était par la conception rationnelle et par l'exécution artistique. Par la conception, car on ne doit point chercher à rendre méprisable et ridicule l'ennemi qu'on a vaincu sur le champ de bataille et c'est ce que Beethoven a voulu faire. La marche de *Malbrouk*, qui représente en musique l'armée française et qu'on a d'abord entendue au commencement, pleine d'éclat et de puissance, se remontre à la fin estropiée, misérable, tout en lambeaux, se trainant à peine, rendant l'âme pour ainsi dire, de telle sorte qu'elle provoque forcément les rires de l'auditoire. La symphonie n'était pas moins manquée sous le rapport de quelques uns de ses moyens d'effet, puisque Beethoven y avait renforcé l'orchestre d'un appareil acoustique, machine énorme qui devait imiter *matériellement* le bruit du canon. Mr. Weber blâmait cette invention comme antiesthétique et jamais critique ne fut plus motivée. C'était mêler le réel à l'imitation artistique, draper la statue avec de la soie ou du velours, incruster des yeux d'émail dans des têtes peintes ou mettre de la dorure sur les costumes d'un tableau. Il y aurait eu pourtant

un moyen de réconcilier Beethoven et Mr. Gottfried Weber. Ne pouvait-on pas leur dire, par exemple, que la messe luthérienne *pro defunctis* de Mr. Weber avait justement été écrite pour le repos de l'âme des trépassés, dont le canon postiche de Beethoven avait jonché les gradins de l'orchestre.

Maintenant nous savons tout ce qu'il est et sera jamais possible d'apprendre sur la question d'authenticité; les principales circonstances de l'origine historique du Requiem nous sont également connues. Seulement, je dois avertir le lecteur que sur l'une et sur l'autre questions je lui ai présenté des notions dont quelques unes sont postérieures à la phase de la controverse où nous sommes arrivés. Je l'ai fait pour introduire un peu de suite et de clarté dans mon précis, pour éviter les redites et surtout pour abréger, autant qu'il dépendait de moi, une dissertation que l'on trouvera toujours beaucoup trop longue. A la rigueur, ma tâche pourrait s'arrêter ici; mais comme je me suis proposé d'offrir à mes compatriotes mélomanes un travail complet sur ces débats qui eurent pendant trois ou quatre ans l'importance et le retentissement d'une grande affaire nationale dans toute l'Allemagne, il faut, m'armant d'un courage que vous n'aurez peut-être pas, aller jusqu'au bout, épuiser le calice jusqu'à la lie, parler enfin des découvertes réelles où aboutit l'enquête provoquée par l'article de la *Cäcilia*, découvertes déplorables et bien différentes de ce que Mr. Weber espérait recueillir de sa croisade contre le Requiem de Mozart.

Les renseignemens qu'il avait sollicités lui arrivèrent en foule. Tels qu'une pelote de neige qui grossit à chaque instant dans sa marche, ils allaient s'accumulant dans la *Cäcilia* de N°. en N°. Bientôt ils formèrent

une agglomération colossale de récits, de conjectures, de confidences équivoques, de révélations nébuleuses, de dires et d'éclaircissemens contradictoires, où d'abord l'on ne voit pas plus clair que dans le chaos. Ce serait barbarie que de vous faire traverser, pas à pas, ces ténèbres sur lesquelles le *fiat lux* a été prononcé depuis longtemps.

Il y a, avant tout, une chose à remarquer; c'est que plusieurs d'entre les personnes auxquelles la circulaire de Mr. Weber était ou pouvait être adressée, et précisément les mieux informés, exigèrent dans leurs réponses le secret soit sur leur nom, soit sur une partie ou sur le total de leurs communications. Quelques uns voulurent même que le public ignorât qu'ils eussent répondu à Mr. Weber, ce qui parut contrarier beaucoup l'auteur de la circulaire, mais ce que nous sommes aujourd'hui en position de concevoir parfaitement. Ces Messieurs, ou avaient connu Mozart, ou ils avaient eu des relations d'affaires avec une personne qui lui appartenait par les liens les plus étroits. La répugnance fort naturelle qu'ils éprouvaient à dévoiler ce qui aurait compromis cette personne d'une manière assez grave, leur fermait la bouche, ou bien introduisait dans leurs réponses cette gêne et cet embarras que nous avons déjà remarqués dans certaines communications de l'abbé Stadler. Pour nous, qui sommes entièrement étrangers à ces considérations, rien ne nous empêchera de faire connaître la vérité, quelque pénible et affligeante qu'elle soit à dire.

Nous voyons encore d'autres correspondans, dans la catégorie des mieux informés, lesquels se trouvaient liés par les mêmes considérations, mais qui au lieu de se taire ou de dire la vérité, en tout ou en partie, voulurent circonvenir le public en lui faisant des demi-con-

fidences, en mettant en avant des hypothèses qu'ils savaient mieux que personne être dénuées de réalité, et en embrouillant toutes les questions qu'ils étaient appelés à éclaircir. Parmi les individus qui choisirent ce tiers-parti, nous devons placer en première ligne Mr. André, le libraire musical d'Offenbach.

Mr. André, qui se trouvait à Vienne l'année quatre-vingt-dix-neuf, avait acheté à peu près tous les manuscrits formant la succession mozarienne. La veuve lui avait proposé d'acheter aussi le manuscrit original du Requiem, qui resta quelque temps entre les mains du libraire et peut-être le suivit à Offenbach; mais par des raisons qu'on ignore, Mr. André n'en fit pas l'acquisition, puisque le manuscrit fut vendu en détail à quelques amateurs ou spéculateurs de Vienne et sans doute revendu, colporté et brocanté bien des fois, avant d'être devenu la propriété de ses possesseurs actuels. Comme de raison, Mr. André avait été compris au nombre des invités de la circulaire. Sa réponse fut une des plus curieuses. Il supposa ou feignit de supposer que le Requiem était un ouvrage commencé avant l'année 1784 et que Mozart ne voulut pas finir. (*) Est-ce du public ou de Mr. Weber que Mr. André d'Offenbach prétendait se moquer, en tenant un pareil langage?

Je vais donner la substance de quelques autres renseignemens postérieurs et assez tristement curieux, fournis par ce libraire, mais en faisant grâce au lecteur et

(*) Mr. André fonde cette opinion absurde sur ce que le Requiem ne se trouve pas inscrit dans le catalogue thématique qui commence à l'année quatre-vingt-quatre. Mr. Weber avait fait valoir la même raison à l'appui de ses diverses hypothèses. On lui a répondu que Mozart ne pouvait porter sur son catalogue un ouvrage qui n'était pas achevé lorsqu'il mourut.

à moi-même d'un amas écrasant de détails parasites, de contradictions révoltantes et en ne disant que ce qui se laisse comprendre et concilier, ou tout au moins deviner.

Mr. André quitta Vienne sans avoir encore rien conclu, à ce qu'il parait, au sujet du Requiem. Sur ces entrefaites, parut l'édition de Leipzig (*); et, presqu'en même temps, nous voyons se renouer par écrit la négociation commencée avec Mr. André qui voulait réduire l'ouvrage pour le clavecin. Par une lettre datée du 28 novembre 1800, la veuve lui proposa l'acquisition non plus du manuscrit original du Requiem, mais de l'œuvre complétée et déjà vendue deux fois (**), dont elle possédait plusieurs exemplaires. Comme la circonstance du premier marché avec Breitkopf et Härtel devait nécessairement influer sur le prix d'achat, Mme. Mozart s'efforça de persuader Mr. André que la copie qui a servi pour l'édition de Leipzig était remplie de fautes grossières, mais qu'elle en avait une autre, plus correcte et retouchée par une main savante (?) (***); que dans cet exemplaire les parties du milieu sont autrement écrites, ce qui lui fait croire que le continuateur (Süssmeyer) les a composées deux fois (!!) Tout ceci, comme on voit, est peu flatteur pour Süssmeyer et même pour l'abbé Stadler. Quant à l'insinuation que Süssmeyer, déjà l'ennemi de Mme. Mozart, selon toute apparence, aurait changé les parties du milieu sur l'exemplaire de Mme.

(*) Nous ignorons les causes du long retard qu'éprouva la publication d'un ouvrage vendu en quatre-vingt-douze ou quatre-vingt-treize à Mrs. Breitkopf et Härtel.

(**) Au Cte. Wallsegg d'abord et ensuite à la librairie musicale de Leipzig.

(***) Toutefois, l'exemplaire de Breitkopf et Härtel avait été copié sur la partition originale de Süssmeyer, et la copie avait été soigneusement revue par l'abbé Stadler.

Mozart, contrairement aux intentions du maitre ; insinuation présentée sous la forme du doute pour plus d'absurdité, je ne m'y arrête point. On n'en finirait jamais avec les choquantes incongruités qui se multiplient à chaque ligne de ces renseignemens déplorables; mais ce qui mérite de fixer notre attention, ce sont les amendemens qu'une main savante, qui n'est ni celle de Süssmeyer ni de Stadler, aurait introduits dans la partition du Requiem. Des changemens avaient été faits ou allaient se faire, cela est sûr, puisqu'on les annonçait et même avec quelque détail à Mr. André. Or, un marchand de musique, bon musicien, tel que Mr. André, n'aura eu rien de plus pressé, sans doute, que de vérifier ces changemens, en collationnant, sur l'édition de Leipzig, le nouveau manuscrit qui lui fut envoyé deux mois après. Ainsi Mme. Mozart s'est rendue complice, peut-être involontaire, d'une indigne profanation. Cette main de maitre qui se cache comme la main d'un larron et qui aurait dû sécher au moment de prendre la plume, ne serait-ce point là l'origine des variantes (assez légères d'ailleurs) que l'on a observées dans les diverses copies et éditions du Requiem, et que Mr. Weber fait entrer au nombre des preuves contre l'authenticité de cette composition. (*)

(*) Ainsi par exemple, dans la nouvelle édition de Breitkopf et Härtel que je possède, le solo du trombone de ténor dans le *Tuba mirum* ne va que jusqu'à la troisième mesure, et à la cinquième commence un solo de basson que Mr. Weber a critiqué. Mais l'abbé Stadler dit positivement qu'on ne voit ici de basson, ni dans le manuscrit mozarien, ni dans la partition complétée de Süssmeyer, et que dans l'un et l'autre le trombone accompagne le chant de la basse vocale jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à la dix-huitième mesure du *Tuba mirum*. Voilà de toutes les variantes du Requiem la plus considérable et peut-être n'est-elle pas sans excuse. Ce solo de dix-huit mesures serait, je crois, bien difficile à exécuter pour un

Madame Mozart recommandait encore, dans sa lettre, le plus profond secret sur la circonstance de l'inachèvement et sur la part qu'un autre avait eue dans le travail du Requiem; ce à quoi Mr. André n'eut garde de manquer. Depuis vingt-six ans, ce secret était celui de la comédie, comme le dit Mr. Sievers, que l'impénétrable libraire se taisait encore.

Tandis que les choses s'arrangeaient ainsi d'un côté, de l'autre, Süssmeyer avait envoyé sa fameuse déclaration du 8 septembre 1800 à Breitkopf et Härtel, qui la publièrent dans le courant de l'année suivante. Contretemps bien fâcheux pour la veuve et pour Mr. André. Il me semble qu'on pourrait, sans un grand effort de pénétration, ramener à l'action d'un mobile unique les allures divergeantes de ces personnages. Mme. Mozart fait corriger sur son manuscrit, par une main savante, des fautes qui n'existent point, parce qu'un exemplaire réputé plus correct, a droit à une rétribution plus forte de la part du libraire; Mr. André demeure fidèle au silence accordé, parce qu'un ouvrage tout entier de Mozart est de meilleur débit qu'un ouvrage mi-parti de Mozart et de Süssmeyer; ce dernier enfin, jeune compositeur qui a sa réputation à faire dans le monde, ne veut pas se laisser ravir la facile gloire qu'il a eue d'achever un miraculeux chef-d'œuvre. La veuve spécule aux dépens de Mr. André; Mr. André spécule aux dépens du public; Süssmeyer, plus heureux, parvient à mystifier l'Europe, en lui faisant connaître toute la vérité *presque*. Il n'y a que Mrs. Breitkopf et Härtel qui agissent loyalement en cette occasion. Nulle crainte intéressée ne les empêche de rendre publique une déclaration de na-

trombone, même aujourd'hui; à plus forte raison l'était-il, il y a cinquante ans.

ture à compromettre le succès et le débit d'un ouvrage dont ils avaient pu se croire les premiers acquéreurs.

Vingt-six ans plus tard, c'est-à-dire l'an de grâce 1826, de nouvelles négociations au sujet du Requiem s'ouvrent entre Mr. André d'Offenbach et Mme. Mozart, devenue Mme. de Nissen. Nouvelle lettre à Mr. André, non plus de Madame cette fois, mais de Monsieur de Nissen, ce qui revient au même, direz-vous. Pas tout à fait cependant; car, pour la première lettre j'y ai compris quelque chose et j'ai tâché de faire comprendre. Quant à la seconde, elle passe entièrement mon intelligence. Mr. de Nissen avait été diplomate; j'ai suivi la même carrière; j'y ai gagné le même grade que lui et plusieurs croix au lieu d'une; ajoutez-y que notre diplomatie russe vaut, à tout prendre, la diplomatie danoise. Par conséquent, les phrases qui semblent avoir un sens de trop et celles qui donnent lieu à la remarque contraire, les longues circonlocutions, les réticences et autres finesses du métier, ne m'étaient pas choses absolument inconnues. Eh bien, je dois l'avouer à ma plus grande honte, il m'a été impossible de résumer la lettre d'un confrère en une pensée, raisonnement, communication, aveu, demande ou fait quelconques. Il fallait que la négociation fût aussi épineuse que délicate et que les conjonctures présentâssent le plus haut degré de gravité. Mr. de Nissen y a déployé tout son savoir-faire. Serait-ce erreur d'amour-propre, consolation illusoire d'une vanité humiliée, mais il me semble que tout en ne comprenant pas un mot de la lettre, je démêle néanmoins l'intention profondément diplomatique qui l'a dictée. Mr. André croyait avoir vu tout ce que l'on possédait en fait de pièces manuscrites du Requiem. Dieu sait combien il lui en avait déjà passé sous les yeux.

Or, il s'agissait de convaincre Mr. André qu'il n'avait pas tout vu et qu'on tenait encore quelque chose en réserve. Pour cela, Mr. de Nissen assombrit avec tant d'art l'heureuse et naturelle obscurité de son style de négociateur, il brouille si bien les expressions d'original et de copie que bientôt les idées très claires en elles-mêmes, que retracent ces expressions, se confondent aussi totalement dans l'esprit du lecteur. Les originaux du Requiem vont pleuvant sous la plume de Mr. de Nissen. Il y a d'abord les feuilles de la partition démembrée de Mozart qui sont un original; il y a l'original de *l'anonyme* (le Cte. Wallsegg); l'original qui a servi à l'édition de Leipzig; l'original de Mr. André, marqué aux lettres M. S.; il y a enfin un original beaucoup plus original que tous ceux-là, lequel original ne comptait que dix années d'existence en 1826 et qui est signalé de la manière encore plus originale que voici: «après «avoir éprouvé nombre de vicissitudes en voyage et au «logis, cet original est venu se reposer entre deux et «plus tard entre quatre mains, dont les propriétaires «(des propriétaires à quatre mains!) étaient trop igno-«rans pour découvrir tout ce qui lui était arrivé de «fâcheux pendant que les différentes personnes, auxquel-«les on le prêtait pour des demi-heures, l'examinaient, «ne fût-ce que dans la chambre voisine; à moins cepen-«dant que les propriétaires susmentionnés n'en eussent «été avertis par les (ou par des) mutilations visibles «dont le susdit original portait (ou aurait porté) les tra-«ces.» Sommes-nous au bout des originaux? Pas encore; car il nous reste, écoutez bien ceci, il nous reste la *partition primordiale combinée (die vereinigte Ur-Partitur)* qui, je suppose, est l'original par excellence, l'amorce à laquelle doit s'accrocher la bourse de Mr. André

Mais qu'est-ce que la partition primordiale combinée ou réunie? Dieu et les contractans seuls pourraient le savoir.

N'oublions pas que cette belle correspondance de Monsieur et de Madame de Nissen avec Mr. André, c'est Mr. André lui-même qui l'a livrée au public. Pourquoi l'a-t-il fait? pourquoi, parce qu'après vingt-six années d'un silence exemplaire, on venait enfin de le délier de ses sermens, nous dit-il; et nous disons, nous, parce que dame *Cäcilia* était venue le prendre par l'oreille et le sommer de dire ce qui était à sa connaissance. Mr. André d'Offenbach voulut faire le diplomate comme Mr. de Nissen; lui aussi prétendit avoir deux vérités, gardant la bonne pour soi et donnant l'autre au public; mais, comme au fond, Mr. André d'Offenbach n'était pas diplomate, il commença par parler sans rien dire, ce qui certes n'était pas mal commencé, et il finit par ne plus savoir ce qu'il disait, ce qui est absolument impardonnable pour un homme de notre état.

De tous les témoignages réunis dans la *Cäcilia*, le plus important, sans aucune comparaison, est celui de Mr. Krüchten, procureur (Landes-Advocat) à Pesth, à qui Mr. Weber n'avait pas adressé sa circulaire, parce qu'il ne le connaissait point, mais qui, de son propre mouvement, lui communiqua des détails authentiques et très précis sur l'origine et même sur la première exécution du Requiem. Mr. Krüchten semble avoir été un homme intime et nécessaire dans la maison du comte Wallsegg. Il a exigé le secret sur quelques unes de ses communications, en autorisant Mr. Weber à publier les autres qui sont rédigées avec l'exactitude circonstanciée et presque dans la forme d'un protocole juridique. La comtesse de Wallsegg, nous dit-il, était morte en 1791 à *Stuppach*, terre située dans la Basse-Autrichte, à trois

postes (relais) de Vienne et résidence habituelle du comte. Celui-ci, qui était un mélomane passionné, chargea son intendant Leutgeb d'aller commander à Mozart un Requiem pour les obsèques de son épouse; mais pour certaines raisons (non communicables) Leutgeb eut ordre de ne pas nommer le commandataire, qui demeura ainsi inconnu à Mozart. Losque la partition eut été remise à ce messager, le comte fit essayer l'ouvrage à *Wienerisch-Neustadt* (*), dans la maison de feu le sieur Obermeyer, médecin de Wallsegg et oncle de Mr. Krüchten. Les membres de la famille Obermeyer, tous bons musiciens, prirent part à l'exécution, ainsi que le Sr. Trapp, régent de chœur, avec le personnel qu'il dirigeait et plusieurs dilettanti de l'endroit. Thérèse, la fille aînée du docteur, chanta le soprano à cette répétition et lors de l'exécution du Requiem pour les obsèques de la comtesse de Wallsegg qui se firent avec une grande pompe dans l'église du couvent de Neukloster de la susdite ville de Wienerisch-Neustadt.

Autant qu'il en souvient à Mr. Krüchten, cette exécution du Requiem eut lieu dans l'arrière-saison (Spätherbst) de l'année 1791, c'est-à-dire avant la mort de Mozart, comme l'entend Mr. Weber.

Toutes les probabilités qui concourent à établir ce qu'on nomme certitude morale et historique, se réunissent ici en faveur du témoignage de Mr. Krüchten. Nous voyons en lui un homme aussi étranger aux calculs de l'esprit mercantile qu'aux petits intérêts et aux petites considérations qui devaient influencer le langage des musiciens de profession, soit à l'égard de la veuve, soit à l'égard de Mr. Weber lui-même, dont ils étaient les

(*) Petite ville dans le voisinage de Vienne.

confrères, les bons amis ou les antagonistes. Mr. Krüchten est un magistrat; il n'a eu aucunes relations ni avec Mozart ni avec sa veuve, mais il n'en connait que mieux les affaires du comte de Wallsegg. Sa déposition porte le caractère le plus authentique; on la dirait sortie du greffe, tant les personnes et les lieux y sont nommés et désignés d'une manière explicite. Son oncle Obermeyer, dans la maison duquel la première répétition du Requiem avait eu lieu, était également un homme revêtu de fonctions publiques; il était médecin de la localité (Landesphysicus) et médecin civil au corps des cadets de Neustadt. Enfin Thérèse, la fille d'Obermeyer, qui chanta le soprano à cette répétition et pendant les obsèques de la comtesse, vivait encore à l'époque où Mr. Krüchten écrivit ses deux lettres à Mr. Weber, lesquelles sont datées de décembre 1825 et de Janvier 1826.

Il y a pourtant deux choses qui pourraient nous arrêter dans ces communications si satisfaisantes d'ailleurs. La première difficulté et la plus grave, c'est que Wallsegg, qui veut garder l'incognito envers Mozart, fasse choix de Leutgeb pour la commande, de Leutgeb que notre héros connaissait parfaitement piusqu'il avait, à diverses époques, composé pour lui plusieurs ouvrages dont l'un, un concerto de cor de chasse, se trouve porté au catalogue thématique avec le nom de cet individu. Quand nous disons pour lui, cela veut dire probablement pour le comte son maître. Or, si Mozart connaissait ce Leutgeb ou Leitgeb, d'après l'orthographe du catalogue, il y a toute apparence qu'il savait aussi au service de qui ce domestique était attaché, d'autant plus que Wallsegg, demeurant aux portes de Vienne, très riche, à ce qu'il parait, grand mélomane et grand

seigneur, ayant une chapelle à lui, ne pouvait pas être un personnage dont un musicien de Vienne n'aurait jamais entendu parler. Aussi, y eut-il d'autres correspondans qui relevèrent cette circonstance et d'autres témoins qui affirmèrent que ce ne fut pas Leutgeb, mais le comte lui-même, qui vint incognito commander le Requiem. Mais Mozart n'aurait-il jamais vu le comte, cela même est peu probable. Je croirais bien plutôt que Wallsegg chargea son intendant de choisir pour cette commission quelque affidé en sous ordre. La première difficulté n'est pas très grande, comme on voit. La seconde n'en est une qu'aux yeux de Mr. Weber, qui prétend inférer du témoignage de Mr. Krüchten, que la partition se trouvait achevée du vivant de Mozart, l'exécution du Requiem ayant eu déjà lieu à la fin de l'automne de 1791, et Mozart n'étant mort que le 5 décembre de la même année. Mais d'abord Krüchten ne dit point par qui la partition fut remise au messager du comte, et ensuite le mot d'arrière-saison (Spätherbst) est accompagné *d'un autant qu'il m'en souvient*, la seule tournure dubitative qu'il eût employée dans sa rédaction si positive sur tout le reste. Allons plus loin et admettons que sa mémoire de procureur ne se soit pas trompée de quelques semaines sur la date d'une répétition musicale faite il y a 35 ans; mais n'oublions pas non plus que Mr. Krüchten écrit aussi en style de procureur, avec toute l'exactitude de diction qui caractérise un procès-verbal; qu'à *proprement parler* l'arrière-saison ou la fin de l'automne va jusqu'au 22 décembre, et qu'à part l'astronomie, les derniers jours de l'année ressemblent quelquefois beaucoup à l'automne sous le 48ème degré de latitude, surtout dans l'Europe occidentale. Il est presque ridicule, je le sais, de combattre aussi minutieu-

sement une objection qui concerne le non achèvement du Requiem, circonstance prouvée autant qu'une chose peut l'être en ce monde. Toujours est-il, si nous en croyons Mr. Krüchten, et il n'est pas possible de lui refuser créance ; toujours est-il, dis-je, que le Requiem fut exécuté pour la première fois immédiatement après la mort de son auteur. La veuve, de son côté, affirme, ainsi que nous le verrons plus loin, qu'immédiatement après la mort de son mari, le messager vint demander la partition et la reçut. Voilà qui tranche toutes les questions comme l'épée d'Alexandre trancha le nœud gordien; voilà qui est capital et décisif; voilà qui démontre l'authenticité de l'ouvrage par des preuves de fait supérieures à celles mêmes de l'abbé Stadler; car elles enlèvent à Süssmeyer jusqu'à l'ombre d'une participation intellectuelle aux trois premières parties du Requiem. Les conséquences qu'un enfant pourrait tirer de la date approximativement indiquée par Mr. Krüchten, nous nous réservons de les présenter pour nos conclusions qui s'appuieront ainsi sur le témoignage le plus désintéressé, le plus important et le plus digne de foi parmi tous ceux que la *Cäcilia* a recueillis

Je parcourais, dans le temps, l'interminable labyrinthe de cette controverse avec des alternatives de mortelle impatience, de curiosité passionnée et d'amer désappointement que des gens fous de musique pourraient seuls concevoir; j'en étais à lire la spirituelle brochure de Mr. Sievers : *Mozart et Süssmeyer* (*) qui parut en 1828, lorsque les gazettes annoncèrent une nouvelle biographie de Mozart, publiée par sa veuve. Qu'on se

(*) Ma conscience littéraire me fait un devoir de déclarer que j'ai beaucoup utilisé cette brochure, surtout en ce qui concerne les communications de Mr. André.

figure l'excès de ma joie! Mes souvenirs me retracèrent à l'instant un tableau allégorique que j'avais vu à l'entrée de la galerie du Louvre, le temps qui dévoile la vérité. Enfin, me disais-je, tout va s'éclaircir. Après une impénitence de plus d'un tiers de siècle, on a pris le parti d'aller à confesse; vaut mieux tard que jamais. Il est essentiel de rappeler que le recueil de Mr. de Nissen parut en 1828, trois ans environ après l'article de la *Cäcilia*, père de tant d'autres articles. Mr. de Nissen était mort en 1826, mais on a évidemment et considérablement ajouté à son travail, ce qui était d'autant plus facile, que le livre n'est qu'un assemblage de matériaux assez mal ordonnés. On aurait retranché, ajouté, interverti, changé partout et tout ce qu'on aurait voulu, que l'économie de l'ouvrage n'en aurait souffert aucunement. La rédaction de Mr. de Nissen, si l'on peut ainsi nommer l'absence de toute rédaction, était de sa nature inbouleversable. Or, les personnes formant le conseil de la veuve, pour la publication d'une biographie de Mozart, certes ne pouvaient ignorer les questions relatives à Mozart, qui s'agitaient alors avec tant de fracas dans toute l'Allemagne, et qui compromettaient si gravement Mme de Nissen, l'éditeur même du livre. Qu'attendre d'un ouvrage de ce genre, publié en pareilles circonstances et sous de tels auspices, sinon la révélation franche et complète de tout ce qu'on avait caché ou, supposé qu'on n'eût rien caché, la réfutation positive de ces dires scandaleux, propagés par tous les journaux de musique et attaquant, à la fois, la gloire des morts et la réputation des vivans. J'étais certain d'y trouver l'une ou l'autre. On m'apporte le volume tant désiré; son épaisseur m'arrache un cri d'allégresse; il a près de 1000 pages, de 38 lignes chaque. O bonheur! je vais tout apprendre. Je commence

le tome, je le lis, je le dévore, j'arrive à la dernière page, contenant l'épitaphe de Mr. Nissen, que je ne cherchais guères ; puis, croyant avoir fait un mauvais rêve, je recommence, je relis, je feuillette en tout sèns les 1000 pages ; j'oublie de nouveau et sommeil et nourriture et me voilà derechef vis-à-vis les pleurs de Mme de Nissen, gravés sur le monument de Mr. de Nissen. Non, je n'avais pas rêvé! Pas une phrase, pas un mot, pas une syllabe sur les questions qui auraient dû remplir un important chapitre!! Tous les faits controversés, on les raconte sans aucun commentaire, avec un laconisme remarquable, une quiétude parfaite et avec le ton de la simple affirmation, comme si jamais le moindre doute ne s'était élevé sur rien Mr. Weber et son journal ne se trouvent nommés ni même désignés nulle part. Silence absolu sur les détails que les débats avaient déjà révélés, depuis trois ans qu'ils duraient ; mais en revanche les contradictions les plus palpables, les mensonges les plus révoltans! Je ne sais si les annales de la littérature présentent quelque exemple d'une effronterie poussée plus loin. Certes, il y aurait une cruelle injustice à mettre tout cela sur le compte d'une pauvre vieille femme septuagénaire et illettrée qui n'aura pas lu ce qu'on lui faisait dire et imprimer. Mr. de Nissen y a moins de part encore. Quoique ce ne fût pas un grand écrivain, c'était un homme d'un caractère honorable et généralement estimé. La levée de boucliers contre le Requiem, s'était faite peu de temps avant sa mort ; lui-même probablement ignorait certains détails et dans tous les cas, il eut ajouté à son livre un chapitre qui y devenait indispensable. La honte retombe en entier sur ceux qui dirigèrent cette publication et que ni vous ni moi ne sommes curieux de connaître.

Dans le recueil de Mr. de Nissen, l'historique du Requiem se borne au peu que nous en avons raconté dans le chapitre 20ème de notre biographie et que nous regardons comme vrai ou du moins comme approchant de la vérité; mais après cette narration laconique, on trouve ce qui suit: «immédiatement après la mort de Mozart, «le messager mystérieux vint demander la partition et la «reçut inachevée telle qu'elle était. Depuis ce moment, «la veuve ne le revit plus et n'entendit jamais parler «ni de la messe funèbre ni de l'inconnu qui l'avait «commandée. Le lecteur imagine bien qu'on se donna «toutes les peines du monde pour découvrir qui était «le messager énigmatique; mais toutes les recherches «demeurèrent infructueuses.» Nos lecteurs, à nous, voient déjà que ces assertions si positives, présentées avec tant d'assurance, renferment deux insignes faussetés. Nous savons déjà que ce n'est pas le manuscrit inachevé de Mozart, mais la partition complétée de Süssmeyer qui fut remise au messager de Wallsegg. Le manuscrit mozarien ne pouvait servir à l'exécution, puisqu'il y manquait les quatre derniers Nos, plus une partie du *Lacrymosa* et que l'instrumentation n'y était pas écrite au complet. L'anonyme l'eut renvoyée et eut redemandé son argent. La seconde fausseté, plus évidente encore, s'il est possible, trouve un démenti formel, où croiriez-vous? dans le recueil même de Mr. de Nissen. «Depuis la remise de la partition, on n'a plus jamais entendu parler ni de la messe funèbre, ni de l'inconnu qui l'avait commandée, lequel par conséquent est toujours demeuré inconnu.» Voilà ce qu'on lit, page 566 de la première partie du recueil, et voici maintenant ce que portent les pages 169 et 170 du supplément annexé au volume. «Mrs. Breitkopf et Härtel, voulant publier le

« Requiem, s'adressèrent à la veuve pour avoir sa copie. « Ils en avaient déjà plusieurs, disaient-ils; l'ouvrage « était connu et ils désiraient préparer l'édition sur la « meilleure copie. On l'aurait toujours publié. La veuve « devait désirer, pour l'honneur de son mari, que cela se « fit d'après la meilleure copie. *L'ouvrage d'ailleurs « existait depuis plus de dix ans.* Elle donna donc « sa copie. Là-dessus, le commandataire inconnu du Re- « quiem, le comte de Wallsegg (qui habitait alors sa terre « de Stuppach dans la Basse-Autriche) donna une pro- « curation à l'avocat viennois Sortsch. Celui-ci protesta « hautement au nom de son client, menaça et consentit « enfin à recevoir, en guise d'indemnité, plusieurs pièces « de musique qui lui furent aussitôt livrées. » Oh! nous comprenons bien maintenant pourquoi l'anonyme choisit un *avocat célèbre* plutôt qu'un autre avocat; il s'agissait d'exercer des poursuites judiciaires contre ceux qui avaient violé son droit de propriété. Nous apprenons aussi le nom, le rang et la demeure de celui *qui demeura toujours inconnu.* Mais pour deux circonstances que ce passage éclaircit, (la mission de l'avocat et l'incognito du commandataire) l'une au prix d'un aveu humiliant, l'autre par le fait d'une contradiction, impliquant le plus grossier mensonge, combien y a-t-il d'autres circonstances que ce même passage voudrait obscurcir et fausser. Quelle tortuosité de pensée et d'intention couvrent ces lignes si mal écrites, rejetées dans une note, mais où chaque mot est savamment calculé dans le but de se justifier d'une faute qu'on ne peut plus cacher et de confondre pour cela les époques, de brouiller les faits, le tout sans qu'il y paraisse. Ce n'est pas en 1801 mais en 1792, au plus tard en 1793, que le Requiem fut vendu à Breitkopf et Härtel. Ce n'est pas

Breitkopf et Härtel qui demandèrent une copie du Requiem à la veuve, mais la veuve qui leur envoya cette copie, avant qu'ils pussent même soupçonner l'éxistence d'un Requiem de Mozart; la veuve, qui bientôt après vint à Leipzig, pour traiter verbalement avec ces libraires (*). Mais il importait de faire croire qu'à l'ouverture du marché, l'ouvrage existait depuis au moins dix ans, parce qu'autrement il eut été absurde de faire dire à Breitkopf et Härtel qu'ils en possédaient plusieurs copies, alors qu'à peine terminé, l'ouvrage complet n'existait qu'en trois exemplaires, dont l'un fut envoyé à Wallsegg, et les deux autres restèrent en fraude dans les mains de la veuve. Enfin, ce n'est pas non plus de notre siècle que date la mission de l'avocat Sortsch. L'abbé Stadler nous dit que le célèbre avocat se présenta très peu de temps après le décès de Mozart et sans doute aussitôt que Wallsegg eût été informé de la vente du Requiem aux libraires de Leipzig.

Mais en admettant qu'à l'époque de cette vente, qu'on recule de huit à neuf ans, des contrefaçons manuscrites de l'ouvrage circulaient dans le monde et qu'il était impossible d'en empêcher la publication, vous voyez tout d'abord la veuve placée entre deux devoirs incompatibles. *Elle doit désirer, pour l'honneur de son défunt*, que l'édition se fasse d'après le manuscrit le plus correct, et, d'autre part, le droit exclusif de Wallsegg lui défend de mettre ce manuscrit à la disposition d'un libraire. Cependant le mal est fait sans qu'il y eût de sa faute; l'ouvrage va paraître défiguré, méconnaissable; le grand nom de Mozart y sera attaché comme à un pilori. Dès lors, il n'y a plus à balancer; elle livre le

(*) Déposition de Mr. Rochlitz, témoin oculaire.

manuscrit le plus correct, après celui plus correct encore, qu'elle garde pour Mr. André d'Offenbach. Que le client et l'avocat se présentent; qu'ils fassent retentir les tribunaux de leurs clameurs; la veuve les attend, la veuve est prête. D'une main, elle montre le ciel, où habite son époux, de l'autre la partition du Requiem qui, sans une fraude pieuse, était perdue pour la chrétienté. Et tous d'applaudir, les assistans, le barreau et les juges. Le célèbre avocat lui-même, qui méditait son plaidoyer, essuie une larme, en feignant de prendre une prise de tabac.

Le mot de l'énigme, contenue dans les deux passages que nous avons rapprochés, le voici: Mr. Nissen écrivit le premier dans une pleine sécurité, avant la date du N° 11 de la *Cäcilia.* Le second passage fut rédigé après sa mort, sous l'influence tyrannique, quoique non avouée, des articles de Mr. Weber et de tout ce qui s'en était suivi. Par mégarde, ou peut-être afin de laisser au lecteur l'avantage de choisir, les deux textes auront obtenu licence de vivre sous le même toit, mais cependant assez loin l'un de l'autre, pour ne pas trop se quereller. La maison était spacieuse.

Ces notions misérables et une autre de grande valeur, le témoignage de Schack, viennent se grouper comme accidentellement, en forme de renvois, autour de quelque chose placé tout à la fin du volume et qui voudrait ressembler à une analyse esthétique du Requiem. Quelle analyse, bon Dieu! Pour la curiosité du fait, en voici un échantillon: « Tous les morceaux du Requiem sont « en style fugué. » (Tous, moins la moitié, ou à peu près) « Une sombre gravité et une mélancolie profonde « sont les caractères principaux de l'ouvrage. » (Oui, mais non pas les seuls, témoin quelques uns des plus

beaux morceaux, comme le *Recordare* par exemple, où il n'y a ni gravité sombre, ni profonde mélancolie, pas plus que dans le *Benedictus* et le *Sanctus*) « L'endroit « *Rex tremendæ majestatis* est unique dans son « genre. » (Rien de plus.) « La même observation s'applique « au *Recordare.* » (Pas davantage sur le *Recordare.*) « Le chœur si larmoyant de *Lacrymosa* donne l'imi-« tation la plus décevante d'un silence anxieux interrom-« pu par des gémissemens et des sanglots. Le ton larmo-« yant de *sol* mineur (!) ne contribue pas peu à la per-« fection de ce beau tableau. » (C'est tout et cela même est trop. Il ne fallait pas parler du ton, qui est *ré* mineur et non *sol* mineur.) Et en voilà bien assez je pense.

Pour ce qui est de la question d'authenticité, on lit dans cette même analyse « que la parque trancha au « *Sanctus* le fil des jours de Mozart. » (Style classique, quoique l'épithète obligée *d'inéxorable* manque à la parque.) Ailleurs il est dit en passant « que Süssmeyer « acheva le Requiem. » Ne cherchez pas une ligne de plus, à ce sujet, dans les 1000 pages du volume.

On voit, par conséquent, qu'à l'exception du témoignage de Schack et de quelques détails précieux sur les derniers momens de Mozart, dont nous sommes redevables à Sophie Weber (*), l'auteur, ou plutôt les auteurs de ce livre, ne nous apprennent rien de ce que nous voulions savoir, lorsqu'ils parlent avec l'intention d'en dire quelque chose. En revanche, comme le livre est une compilation où les matériaux d'une future biographie de Mozart ont été ramassés, non avec l'éclectisme de l'abeille, mais avec l'indiscernement du chiffonnier, qui jette tout dans sa hotte, la pièce d'or, comme la plus sale guenille, nous y trouvons une notion présentée sans

(*) Ceux qu'on a vus dans notre biographie.

but et sans arrière-pensée, n'ayant aucun rapport apparent à la controverse Weber et qui semble néanmoins jeter une nouvelle lumière sur le seul point douteux de la question d'authenticité. Pendant ses voyages, nous dit-on, Mozart avait toujours sur lui de petits morceaux de papier réglé et un crayon pour fixer rapidement les idées musicales qui lui survenaient en route. Lorsque ces idées avaient fructifié et qu'une partition régulière en avait reçu le dépôt, les indications notées allaient s'ensevelir dans une boite en fer-blanc, que notre héros appelait son journal de voyage. Ces morceaux de papier réclament une place notable dans nos conclusions, auxquelles nous arrivons enfin et où nous essayerons de reconstruire toute l'histoire du Requiem, à l'aide de faits dont la démonstration est sortie pleine et entière des débats que nous avons exposés, et à l'aide de quelques conjectures qui, puisées dans ces faits même, dont elles sont les conséquences les plus immédiates et les plus naturelles, approcheront, je m'en flatte, autant que possible, du caractère de l'évidence. Ce sera combler une lacune importante dans la biographie de Mozart.

Le comte Wallsegg, riche particulier et grand mélomane, devient veuf et envoie un de ses gens, Leutgeb ou un autre, commander un Requiem à Mozart. Des raisons assez problématiques et qu'il nous importe peu d'approfondir, lui font désirer de garder l'incognito en cette occasion. Exigea-t-il aussi que le nom du compositeur fût un secret pour le monde et en obtint-il la promesse? Il faut croire que non, puisqu'un aussi parfait honnête homme que l'était notre héros, ne fit aucun mystère de la composition de l'ouvrage; mais il est plus que probable qu'un des points convenus entre le messager et Mozart, fut que le Requiem demeurerait la propriété

exclusive du commandataire et que l'auteur n'en pourrait jamais disposer d'aucune manière, sans l'autorisation de celui-ci, ou de ses ayant-droit. Mozart accepte la commande, sans y voir d'abord autre chose qu'une commande telle qu'on lui en faisait tous les jours. Bientôt ses affaires l'appellent à Prague et il revoit, à la portière de sa voiture, le même homme vêtu de deuil qui lui demande des nouvelles du Requiem. Wallsegg devait être pressé d'avoir l'ouvrage qu'il avait payé d'avance; il lui tardait de célébrer les obsèques de la comtesse, morte depuis plusieurs mois déjà. Demeurant tout près de Vienne et s'y trouvant peut-être alors, il lui était facile de savoir quel jour Mozart se mettait en route. Cette seconde apparition du messager peut avoir produit quelque effet sur l'imagination de Mozart, qui l'avait si vive et qui déjà se sentait mal. Revenu plus malade qu'il n'était parti, il commence le Requiem; ce travail lui inspire un intérêt tout particulier et que nous trouvons très naturel, d'abord parce qu'il n'y a rien de plus grand à mettre en musique que le texte d'une messe funèbre, et en second lieu, parce que le genre d'inspiration qu'exige un tel travail se trouvait identique avec l'état intellectuel d'un homme livré plus que jamais à des idées de mort et à une sombre mélancolie. La tête du musicien s'exalte, à mesure que ses forces défaillent. Se sentant mourir, il croit voir dans la commande du Requiem un avertissement du ciel même. Et qui oserait affirmer que Mozart se trompait!

A présent, l'essentiel est de savoir comment il se sera pris pour exécuter ce travail qui s'était emparé de tout son être moral, en hâtant la destruction de son être matériel, et combien de temps lui restait pour l'achever. Consultons les dates. Mozart revient de Prague vers la

fin de septembre, la crise mortelle de sa maladie ne se déclare que dans la dernière dixaine de novembre et il reste quinze jours alité. Il a donc encore plus de six semaines devant lui. C'était beaucoup avec sa prodigieuse facilité. *Titus*, dont la partition, sans compter les récitatifs simples, est plus épaisse que celle du Requiem, fut composé en dix-huit jours. Pendant ces six semaines, Mozart n'eut pas d'autre ouvrage sur le métier et il y consacrait les jours et les nuits. Ici mes lecteurs voudront bien se rappeler que Mozart n'écrivait ordinairement sa musique, qu'après l'avoir achevée de tête jusqu'à la dernière note; et c'est pour cela qu'il ne faisait ni esquisses ni brouillons, comme font la plupart de ses confrères. Une autre preuve, plus décisive encore, que tous les N°^{s}. portés sur le manuscrit original, étaient complètement terminés, c'est que notre héros les fit chanter par ses amis, tandis que lui-même jouait l'orchestre sur le clavecin. Or des esquisses, c'est-à-dire des conceptions premières non développées, ne sauraient être essayées de cette manière. Le lecteur voudra se rappeler aussi la répugnance que le travail matériel de l'écriture inspirait à Mozart, répugnance que son état de faiblesse et d'épuisement devait nécessairement accroître. Il résulte de là que pour s'épargner une fatigue physique, qui devenait accablante, il n'a noté que les parties de chant et plus ou moins les principales figures d'orchestre. Nous suivons, en quelque sorte, sur son manuscrit les progrès de son mal. Le *Requiem* avec *Kyrie* et le *Dies iræ* sont instrumentés de façon qu'un copiste exercé, nous dit Stadler, pourrait ajouter ce qui y manque. Dans le *Domine*, l'instrumentation devient plus rare; les lignes vont s'éclaircissant de plus en plus. Mais quand on jette ainsi sur le papier, à la légère, onze

pièces d'une certaine étendue, du style le plus savant, à quatre parties vocales et à grand orchestre, on risque d'oublier beaucoup de détails et de revenir peut-être inutilement sur l'idée qui les a fournis. Mozart devait-il s'exposer à ce danger et à cette perte de temps, lui qui savait trop bien que ses momens étaient comptés et qui hâtait son travail aux dépens du peu qui lui restait à vivre; le devait-il, lorsqu'il y avait un moyen de prévenir ce double inconvénient et de rapprocher de beaucoup le terme de la remise de la partition, auquel le compositeur tremblait de ne pouvoir atteindre. C'était de livrer les N^{os}. à mesure qu'ils étaient portés sur le manuscrit original, à quelque copiste-musicien, à qui le maître *aurait expliqué le plan et la marche de son instrumentation*, sauf à revoir les copies. Ce copiste, ce musicien, ce famulus, dépositaire de la pensée du maître, vous l'avez nommé; c'est Süssmeyer. Et une idée aussi simple ne serait pas venue à un homme qui se tue pour aller plus vite en besogne! Pourquoi donc expliquer si souvent et attendre pour mettre le copiste à l'œuvre, qu'on ne soit plus là, lorsqu'il faudra corriger ses fautes. N'était-il pas plus raisonnable, plus sûr et plus expéditif de le faire travailler sur le champ, sous ses yeux, et lorsque les explications étaient encore toutes fraîches dans sa mémoire et dans son oreille. On me dira que ce raisonnement, si juste qu'il paraisse, n'est pourtant qu'un raisonnement. Je le sais; mais que dirait-on si l'idée que je prête à Mozart, il l'avait déjà eue, à n'en pouvoir douter; si le moyen que je lui suggère, il l'avait déjà mis en pratique et pas plus tard que quelques semaines avant de commencer le Requiem. Quel expédient imagina-t-il pour accélérer l'achèvement de *Titus*. Il écrivit en entier, de sa propre main, l'ouver-

ture, les trios et les finales; dans tout le reste, il se borna à écrire les parties vocales, avec une indication des figures d'orchestre, que Süssmeyer développa sous ses yeux. On ne me contestera pas, je l'espère, la parfaite similitude des circonstances qui, pour l'un et l'autre travail, rendait un tel secours indispensable à Mozart. Il était malade lorsqu'il composa *Titus;* il l'était bien davantage, en composant le Requiem. Ecrire le fatiguait déjà beaucoup au commencement de septembre; en octobre et novembre, cette fatigue était presque au dessus de ses forces; le terme de la représentation de l'opéra, tenant à l'époque fixée d'avance d'une grande solennité politique, était pressant; mais la mort, qui déjà étendait le bras sur sa victime et allait la saisir, était plus pressante encore. Néanmoins, une différence domine toutes ces parités. La *Clemenza*, œuvre de circonstance, est celui des opéras classiques de Mozart où le goût contemporain, considéré comme alliage relativement à la manière individuelle du maître, tient le plus de place. En outre, les compositeurs accordent toujours un soin particulier aux scènes musicales les plus marquantes et aux pièces qu'ils destinent aux premiers emplois lyriques. Ils négligent le reste plus ou moins, selon que les emplois subalternes sont bien ou mal remplis. Autrefois, ils l'étaient assez mal d'ordinaire, et par cette raison, on les négligeait beaucoup plus qu'aujourd'hui. Les opéras de notre héros même ne font pas exception à cet égard, si ce n'est Figaro et surtout Don Juan; mais, dans la Clémence de Titus, un grand nombre d'airs, peut-être la moitié, portent si bien le cachet de l'époque et si peu le cachet de Mozart, qu'ils pourraient, aux yeux des meilleurs connaisseurs, passer pour le travail de tout autre maître de la fin du dix-huitième siècle et

que, pour notre compte, nous ne ferions aucune difficulté d'y reconnaître la main de Süssmeyer, l'auteur présumé des airs *d'Annius* (*), de *Publius* et de *Servilia.* Nous lui accorderions même volontiers quelques airs de *Tito*, premier ténor. Aucune de ces distinctions n'existe pour un ouvrage d'église. Là, point de premiers, seconds et troisièmes chanteurs; les solos de chaque diapason y sont exécutés par les mêmes sujets. Là, non plus, point de morceaux supérieurs en importance et en intérêt à d'autres morceaux. Tous les textes consacrés par le rituel, font partie du service divin; tous réclament des auditeurs la même attention pieuse. Aussi Mozart, qui termina en dix-huit jours la partition de *Titus*, ne put-il achever en six semaines celle du *Requiem*, moins volumineuse d'un tiers. Mais aussi pas un N° du Requiem ne fut confié à Süssmeyer, du vivant de Mozart, et il n'en est pas un qu'on puisse, sans une espèce de folie durable ou passagère, attribuer à un autre qu'à Mozart.

Que direz-vous enfin lorsque la veuve déclare, de la manière la plus formelle, que la partition du Requiem (et nous savons que c'est la partition complétée) fut remise au messager du comte, aussitôt après la mort de l'auteur. (Gleich darauf.) Vous doutez des paroles de la veuve. Hé bien, voici quelqu'un dont les paroles sont moins sujettes à caution, Mr. Krüchten, qui vous déclare, de son côté, que le Requiem fut exécuté pour la première fois dans l'arrière-saison de 1791, c'est-à-dire peu de jours après le décès en question. Je demande ce qui pourrait encore manquer à l'évidence du fait que le

(*) J'en excepte un seul: *Torna di Tito a lato*, qui me paraît bien de Mozart.

travail du compositeur et celui du copiste, le manuscrit original et la partition complétée, marchaient ensemble et avançaient de front et que tous les N^os. du Requiem jusqu'au *Sanctus*, sont du Mozart aussi pur qu'il soit possible d'en trouver.

D'ailleurs, un moment de réflexion suffit pour nous convaincre que la date de la remise de l'ouvrage devait être précisément celle que nous indiquent M^r. Krüchten et Mme. de Nissen. En apprenant la mort de notre héros, dont il ne pouvait tarder à être instruit et qu'il aura sue dès le lendemain, selon toute apparence, Wallsegg aura envoyé de suite chercher l'ouvrage qu'il était si pressé d'avoir. Si on l'eut fait attendre le temps qu'il fallait pour transcrire en entier le manuscrit original, pour en compléter l'instrumentation et composer à neuf les trois ou même les quatre N^os. que Süssmeyer s'attribue, (*) ce qui aurait duré plusieurs semaines, Wallsegg aurait conçu des soupçons sur l'authenticité de l'ouvrage ou, pour parler plus juste, il aurait acquis sur le champ la certitude d'un faux musical. Or, ces doutes ne lui vinrent que plus tard, à la suite de la violation de son droit de propriété, qui alors n'était pas et ne pouvait avoir été violé.

Reste à examiner, dans les voies historiques, qui a fait le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus*. Je m'exprime mal et devrais dire jusqu'à quel point ces trois N^os. sont l'ouvrage du maître. Les faits vont nous répondre de nouveau, non plus avec la même précision, mais toujours encore d'une manière assez satisfaisante.

Mozart alité est forcé d'interrompre le travail régulier

(*) Y compris le *Lacrymosa* dont Süssmeyer prétend également avoir fait une grande partie.

de sa partition. Cependant, il conserve toute sa tête et quelques heures avant de mourir, nous lui voyons même assez de forces pour faire une répétition du Requiem et le chanter avec ses amis. Composer était certainement plus facile pour lui que chanter. Pour lui, composer c'était vivre et son esprit vécut jusqu'au dernier moment de ses quinze derniers jours. Lorsqu'il fut porté dans son lit, quatre N^os. manquaient à l'ouvrage qui l'occupait si exclusivement, si profondément, auquel il pouvait croire attachés et un de ses plus beaux titres de gloire en ce monde et, peut-être, la rémission de ses péchés dans le ciel. Mozart était chrétien. Est-il probable que son esprit d'où émanait, pour ainsi dire, une création musicale non interrompue, soit demeuré oisif quinze jours durant et alors que le chef-d'œuvre suprême restait imparfait? Seyfried ne nous dit-il pas que, d'après une croyance généralement répandue parmi les musiciens de Vienne, Mozart voulait retravailler en grand et en *si* bémol la fugue de *l'Ozanna*, d'où il suit qu'elle aurait déjà été faite, en *ré* majeur, après le *Sanctus*. Puis, nous voyons Süssmeyer, debout au chevet de l'agonisant, qui lui explique comment il veut que le Requiem soit achevé. Achevé? mais de *Quam olim da capo*, où s'arrête le manuscrit original, il y avait encore bien loin jusqu'à *Lux æterna* et des paroles seules ne feront jamais comprendre à personne des intentions musicales qui n'existent que dans la tête du compositeur. Si je voulais me mettre un peu à l'aise dans mes conjectures, rien ne m'empêcherait de supposer que les modèles du *Sanctus*, du *Benedictus* et de *l'Agnus* avaient été faits, expliqués et livrés au copiste, avant les quinze derniers jours. Toutes les probabilités seraient encore pour moi, puisque le plus grand détracteur du Requiem, M^r.

Gottfried Weber, découvre, dans ces morceaux, des fleurs d'un autre crû que celui de Süssmeyer. Mais je tiens à écarter de mes conclusions, basées sur les faits seuls, des preuves d'artiste dont l'évidence n'est pas la même pour tout le monde et qui laisseraient toujours à quelques uns, le choix du pour et du contre, exactement balancés. Il nous faut quelque chose de plus matériellement positif, quelque chose qui se puisse toucher avec la main, et voici venir tout justement les petits coupons de papier trouvés sur la table à écrire de Mozart et que la veuve livre aussitôt à Süssmeyer. Que pouvaient être ces dernières feuilles du *journal de voyage?* Elles n'avaient pas passé dans la boite en fer-blanc; preuve qu'elles se rapportaient à un travail non encore achevé; elles trainaient sur la table à écrire du compositeur; preuve que c'étaient les données de la besogne qui l'occupa en dernier lieu; preuve enfin que ces coupons renfermaient les idées-mères des trois N^{os}. qui manquent au manuscrit original. Ce que Mozart faisait dans sa voiture, il a pu le faire et l'aura fait dans son lit. Pour ce qui est enfin du quatrième et dernier des N^{os}. manquans, qui devait commencer à *Lux æterna*, la main du compositeur n'eut plus la force d'en tracer aucune indication, quoique le motif en eût déjà été trouvé et peut-être développé mentalement. Je croirais ainsi que les dernières explications de notre héros avaient pour objet le seul morceau final qu'il voulut remplacer par une partie du N° 1, plutôt que d'en confier la composition à un autre. Süssmeyer, tout en se conformant à cette volonté doublement sacrée du maître, elle était celle d'un mourant, n'eut garde de nous apprendre, dans sa lettre, ce qui la justifiait cette volonté. C'est pour donner plus d'unité à l'ouvrage, nous dit-il, qu'il l'a fini par le commence-

ment, qu'il a appliqué la même musique à deux textes, la fugue du *Kyrie* au vers *Cum Sanctis*. Quel homme de sens se laisserait payer d'une aussi pitoyable raison. Si le prétendu continuateur avait été en état de composer *à neuf* trois d'entre les Nos. manquans, nul doute qu'il eût aussi composé à neuf le quatrième.

Serait-il nécessaire d'étendre notre glose aux faits posthumes? ces faits déplorables parlent assez d'eux-mêmes. Il n'est pas besoin d'employer ici le tour de phrase conjectural, le ton dubitatif ou argumentatif. Nous pouvons jeter de côté ces béquilles logiques et dire sans preuve ce qui, malheureusement, n'a été que trop prouvé.

La mort de notre héros laissait sa veuve dans le dénûment le plus absolu. Elle n'eut pas de quoi payer une inhumation décente; le corps de Mozart fut jeté dans la fosse commune. Tout l'héritage consistait en trois mille florins de dettes, qu'acquitta le produit d'un concert, et en quelques manuscrits de peu de valeur dont Mr. André d'Offenbach acheta la plus grande partie et qui d'abord avaient été proposés à Mrs. Breitkopf et Härtel. Mais ces derniers apprirent à la veuve que le meilleur de ce qu'elle leur offrait, se trouvait imprimé depuis longtemps. *Idomeneo* ne l'était pas encore. Mme. Mozart voulut le publier par voie de souscription et ne trouva pas de souscripteurs. Un concerto de piano inédit, dont elle fit hommage au Prince Louis-Ferdinand de Prusse, ne lui rapporta rien non plus, à ce qu'elle assure, et enfin tout ce qu'elle put obtenir de la munificence de Léopold II. se borna à une pension de deux cent-soixante florins. La misère hélas! est le plus puissant des tentateurs. Un manuscrit restait, précieux entre tous, mais vendu déjà. La pauvre femme étendit la main sur ce

qui ne pouvait lui appartenir. Honte au siècle dont l'abandon réduisit à cette extrémité la veuve de Mozart, chargée de deux orphelins en bas âge. Le manuscrit autographe du Requiem passa à des spéculateurs qui l'auront acheté en gros, sous la promesse du secret, et l'auront revendu en détail, avec plus de mystère encore. Le Requiem devint la principale ressource de la veuve. A sa demande, Süssmeyer en prépara une seconde copie exactement semblable à l'exemplaire de Wallsegg et que peut-être il avait déjà faite du vivant de Mozart et à son insu. Dans tous les cas, il lui était aisé de transcrire itérativement ce qui devait être si frais dans sa mémoire. Süssmeyer y trouvait son compte sous plus d'un rapport. Admis, comme de raison, à partager les bénéfices qu'on allait retirer de la vente illégale de l'ouvrage, il gardait pour lui seul la gloire de l'achèvement. Mais ce double profit ne pouvait cadrer avec le plan de la veuve. Pour mettre l'ouvrage en grande réputation et lui procurer les meilleures chances de débit possibles, il fallait deux choses: répandre sur l'origine du Requiem cette couleur romanesque et mystique, à laquelle les circonstances de la commande prêtaient déjà beaucoup en elles mêmes, et cacher soigneusement la participation d'un autre au travail de Mozart, participation dont la veuve ne connaissait, sans doute, ni la nature ni l'étendue. En d'autres mots, il fallait taire deux noms propres: ceux du commandataire et du continuateur. Or, c'est là que les intérêts de la veuve et de Süssmeyer, associés d'abord, prenaient, en se divisant, une attitude réciproquement hostile. On a vu ce que produisit cette misérable lutte d'intérêts qui s'agitaient en dehors du droit et de la vérité. De là, toutes les contradictions, obscurités, ambiguités, réticences et menson-

ges dans les dépositions des parties intéressées; de là aussi, la réserve ou le silence que le culte des souvenirs et l'amitié imposaient à d'autres témoins.

Tel, en définitive, a été le résultat de la trop fameuse enquête provoquée par Mr. Gottfried Weber; telles les découvertes où vint aboutir une polémique qui, dès le principe, ne tendit à rien moins qu'à rejeter dans la classe des productions manquées et apocryphes, un ouvrage que le monde s'était accordé à considérer comme la plus haute merveille de l'art musical et comme le plus noble fleuron de la couronne de son auteur. Que la thèse de Mr. Weber triomphe, et la voix de l'univers n'est plus qu'un préjugé, le titre de connaisseur qu'un sobriquet plein d'ironie; personne ne donne plus un liard du jugement des critiques, sans en excepter Mr. Weber; la doctrine qui fait du sentiment du beau, en tout genre, un des instincts de l'humanité, devient une chimère absurde, et nous voyons surgir des théories nouvelles qui prouveront qu'un singe est quelque chose de plus esthétique que l'Apollon du Belvédère. Au lieu de cela, les efforts de Mr. Weber ont simplement ajouté un chapitre, et un bien triste chapitre, au livre de Mr. Azaïs sur les compensations. Grâces à lui, il nous a été démontré que non seulement une loi fatale pèse sur les hommes transcendans et semble balancer la grandeur de leur vocation par la misère de leur destinée, mais que le sort les persécute même quelquefois dans leurs proches, après qu'ils ne sont plus. La femme qui porta le nom de Mozart réduite, pour nourrir les fils de Mozart, à des ressources pires que la mendicité, voilà qui serre douloureusement le cœur et le flétrit, et voilà ce que Mr. Weber a eu l'avantage de voir démontrer. Par un autre effet de la loi des compensations, l'authenticité

du Requiem est devenue, pour tout le monde, un peu plus claire qu'elle ne l'était auparavant, ce qui rachète, jusqu'à un certain point, l'ennui et le dégoût qui s'attachent à chaque page de cette mortelle controverse. Quelque pénible donc qu'eût été pour moi le présent travail, je ne le croirais pas entièrement perdu, si en me lisant, quelques âmes de musiciens, qu'auraient peut-être ébranlées les sophismes de Mr. Weber, se sentaient raffermir dans leur foi. Douter du Requiem, n'est-ce pas un malheur presqu'aussi grand, pour un musicien, que douter de quelque dogme de sa croyance religieuse pour un dévot? (*)

(*) J'ignore si après la publication du recueil de Mr. de Nissen, la controverse a continué ou non pendant les années 1829 et 1830. Des affaires de service multipliées m'empêchaient de suivre à cette époque les feuilles qui auraient pu m'en instruire, et d'ailleurs j'en avais plus qu'assez des discussions précédentes. Réabonné dès 1831 à la Gazette musicale de Leipzig, je n'y ai plus rien vu qui eût rapport aux questions de l'authenticité et de l'origine du Requiem.

FIN DU TOME PREMIER

ERRATA.

Pages	*lignes*	*au lieu de*	*lisez*
19	29	enfantin	enfantine
122	11	disputés	disputé
261	2	la vue du juge	la venue du juge
265	30	canaille de pécheurs	canaille des pécheurs
300	14	doute ne s'était élevé sur rien	doute ne s'était élevé sur rien.

BIOGRAPHIE DE MOZART.

NOUVELLE BIOGRAPHIE

DE

MOZART

SUIVIE

D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

ET

DE L'ANALYSE DES PRINCIPALES OEUVRES

DE MOZART

PAR

Alexandre Oulibicheff,

MEMBRE HONORAIRE DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
DE St. PÉTERSBOURG

(Сочинение Александра Улыбышева.)

TOME SECOND.



MOSCOU,
DE L'IMPRIMERIE D'AUGUSTE SEMEN,
1843

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

съ тѣмъ, чтобы по отпечатаніи представлено было въ Ценсурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. Москва. Марта 18 дня, 1841 года.

Ценсоръ Василій Флеровъ.

INTRODUCTION.

Le tableau des faits qui composent la vie extérieure de Mozart a été présenté, dans le premier volume, aussi exact et aussi détaillé que le comportaient les diverses sources où nous avons puisé la matière de notre travail. Tout serait dit si nous avions eu à raconter la vie de quelque héros du monde positif, Prince, guerrier ou ministre; car les hommes d'action se peignent dans les événemens qui sont le fond même de leur histoire. Mais que sont les faits dans la vie d'un artiste? rien que les simples dates de ses exploits intellectuels. Les principaux, les véritables événemens de la vie d'un artiste, ce sont ses œuvres. Donc, une biographie de Mozart qui ne toucherait pas à ses partitions, serait comme une histoire de Charles XII qui ne décrirait pas ses batailles, ou comme une histoire de Christophe Colomb, moins les détails géographiques et nautiques, supprimés pour la plus grande commodité du lecteur. Les faits acquièrent néanmoins une haute importance relative, si l'on cherche en quoi et dans quelle mesure ils auraient influé sur les productions d'un artiste éminent. Or, qui ne

voit ici l'insuffisance d'une narration comme celle que nous avons donnée dans notre premier volume. Ici, une tâche bien autrement difficile attend le biographe. Les faits racontés, il faut qu'il les ramène au point de vue spécial qui vient d'être indiqué, c'est-à-dire qu'il en examine l'influence relativement aux travaux qu'ils auraient contrariés ou secondés, à la vocation qu'ils auraient poussée ou combattue. Il faut de plus que les rapports entre l'œuvre et les particularités historiques qui s'y rattachent, soient expliqués et rendus évidens par une analyse approfondie de l'œuvre même.

Un examen de ce genre devient surtout indispensable quand il s'agit d'un homme comme Mozart, que nous croyons avoir été prédestiné à une grande mission providentielle. Les événemens ne perdraient-ils pas toute leur signification, si l'on ne faisait voir que d'avance ils avaient été subordonnés à un but? D'ailleurs, quelle idée pourrait-on donner de l'homme sans approfondir le musicien qui absorbait en Mozart l'individu moral tout entier, et comment, à son tour, le musicien pourrait-il être compris, si des études psychologiques, appuyées sur l'examen des partitions, où Mozart déposa mille fois plus de son âme que dans ses actes et ses discours, ne nous révélaient cette organisation phénoménale qui semble réunir en elle tous les contrastes de la nature humaine. Enfin, l'on n'arriverait même pas à une simple appréciation critique des chefs-d'œuvre de Mozart, si l'on ne tenait compte des influences extérieures et morales qui les ont marquées à leur double cachet.

Disons mieux. Un récit, dénué d'analyse, non seulement ne donnerait pas une idée complète de notre héros, mais il nous exposerait même à recevoir des idées complétement fausses. En voyant cet être exceptionnel

se mouvoir, comme nous, dans un cercle de relations mesquines et bourgeoises, on serait naturellement conduit à lui attribuer les sentimens et les motifs, bons ou mauvais, qui font agir le commun des hommes dans des circonstances analogues. Hé bien, le plus souvent on tomberait dans des erreurs que des biographes, simplement narrateurs, ne pourraient et n'ont pas su éviter. Loin de là, ils saisiraient avec empressement ce côté superficiel ou apparent des choses, parce qu'ils trouveraient ainsi beaucoup à louer et peu à reprendre. Les biographes, nous le savons, tournent volontiers au panégyrique. Mozart, dirait-on par exemple, fut le plus désintéressé et le meilleur des hommes. Il ne fit de mal à personne et il fit tout le bien qu'il pouvait. Nul n'implora vainement son secours quand il pouvait aider. Fils respectueux, soumis et reconnaissant, tendre époux, ami généreux et dévoué, convive aimable, virtuose prodigue de son talent pour tous ceux qui voulaient en jouir ou en tirer profit, Mozart réunit quelques unes des plus belles vertus morales et sociales. Cependant, ajouterait le biographe, notre impartialité nous fait un devoir de déclarer que quelques défauts notables se mêlaient à tant de qualités. De sa vie, Mozart n'apprit à connaître les hommes, ni à faire un emploi raisonnable de l'argent. La provision d'un mois, il la dépensait en un jour avec des camarades dont plusieurs étaient des parasites débontés, quelques uns des fripons. Des penchans sensuels auxquels il se livrait avec trop peu de retenue, lui firent également un très grand tort. Enfin, quelque peine qu'il nous en coûte, nous devons lui reprocher aussi cette intempérance de langue qui trop souvent blessait de chastes oreilles et plus encore cette franchise inconsidérée et intempestive qui lui ferma les chemins de la

fortune, qui lui suscita tant d'ennemis et rendit si implacables les haines dont il fut l'objet.

Voilà comment dirait notre impartial biographe, sur la foi de sa narration sincère et véridique. Que répondre à ceci? Mais rien du tout. Force serait au lecteur de convenir avec le livre que, si au lieu d'avoir table ouverte et bourse ouverte pour ses amis, Mozart avait eu une tirelire bien fermée, s'il avait toujours répondu par des sourires révérencieux ou des révérences souriantes aux observations qu'on lui adressait de haut lieu sur les musiciens et la musique, s'il avait parlé à ses intimes comme fait un prédicateur en chaire, s'il n'avait bu que de l'eau et s'il n'avait jamais fait la cour qu'à sa femme; oh certes Mozart s'en serait mieux trouvé; les siens tout de même. La veuve aurait eu son douaire, les fils un héritage, et lui aurait eu de la fortune, quelque bonne place et une trentaine d'années de plus à vivre. Qui en doute; mais alors, je suppose, vous n'auriez pas demandé *Don Juan* à ce bourgeois accompli, autant qu'excellent père de famille.

Est-ce bien ainsi qu'il conviendrait de juger un tel homme et la mesure normale que nous avons tous en poche, pour nos voisins et nos compères, serait-elle rigoureusement applicable à Wolfgang-Amédée Mozart? Ce monstre de génie, comme le nommaient les Italiens, tiendrait-il fort à l'aise dans une des petites cases numérotées où nous classons, d'après leur signalement moral, les millions d'individus que Dieu jette sur la terre pour la peupler. Fourmis, auxquelles le globe a été donné pour fourmilière, avisons au temps de la bise et remplissons nos magasins. Surtout, ne prêtons jamais aux cigales que moyennant bonne caution. Telle est notre règle. Un autre compte est demandé aux hommes qui

n'ont pas *d'affaires à eux* dans ce monde et que la Providence y envoie pour l'avancement de celles de l'humanité. Dès lors, tout ce qui est condition indispensable ou résultat naturel du succès de leur mission, parait légitime, c'est-à-dire nécessaire. Conformément à ce principe, je ne serais pas plus tenté de reprocher ses faiblesses à Mozart, que de lui faire honneur de ses bonnes qualités. Les unes et les autres découlaient de penchans qui ne furent jamais combattus et ne devaient pas l'être, parce que la totalité du phénomène devait résulter précisément du concours de ces mêmes qualités avec ces mêmes défauts.

C'est donc ici que commence pour moi le véritable travail d'auteur, le premier volume n'offrant qu'une nouvelle rédaction de matériaux connus, que chacun aurait pu mettre en ordre, musicien ou non. Maintenant, après avoir donné la suite chronologique des principaux chefs-d'œuvre; de Mozart, nous passerons à l'examen de ces chefs-d'œuvre; après avoir tracé les linéamens de l'individualité extérieure ou apparente de notre héros, telle qu'elle ressort des faits, nous allons écrire sa biographie intime et essayer de pénétrer jusqu'au *moi* du for intérieur. Expliquer l'artiste par l'individu moral et celui-ci par l'artiste; démontrer leur parfaite corrélation ou plutôt leur identité absolue; faire pour cela marcher de front l'analyse musicale et l'analyse psychologique, de telle sorte que toujours dépendantes l'une de l'autre, elles se soutiennent toujours mutuellement; signaler enfin ce qu'il y a d'évidemment intentionnel dans la combinaison des faits par rapport aux ouvrages; voilà le plan difficile que je me suis proposé. Puissé-je l'avoir rempli à la satisfaction du lecteur.

En disant ce que j'ai voulu faire, j'ai indiqué le point

de vue sous lequel on aura à considérer la partie analytique de mon livre. Le monde a jugé les productions de Mozart depuis un demi siècle; une foule d'auteurs ont consigné mille fois par écrit le jugement de l'univers. Je n'ai pu avoir la prétention naïve de dire beaucoup de choses neuves quant au mérite intrinsèque de ces chefs-d'œuvre, ni la prétention arrogante de dire mieux que tous les critiques mes devanciers; cependant on doit comprendre que mon travail différera de celui des autres, en ce que j'ai surtout examiné les œuvres de Mozart sous des rapports qui ne me paraissent avoir été ni suffisamment développés ni même clairement aperçus

Puisque nous avons adopté la prédestination pour idée-mère, ou comme dirait un musicien, pour idée thématique du présent ouvrage, on nous demandera avant tout ce à quoi Mozart était prédestiné. Répondre d'emblée à cette question, et y répondre pertinemment, nous a paru impossible. La mission de Mozart était de constituer définitivement un art imparfait jusqu'à lui; et alors comment la définir, sans jeter un coup d'œil sur le passé de la musique; comment juger d'une réforme sans connaître ce qui la précéda. Du niveau auquel les œuvres de Mozart ont élevé la composition musicale, leur auteur parait bien grand, plus grand que tous les autres; mais de là, on ne peut encore mesurer que l'élévation de sa tête; pour mesurer la taille du colosse qui nous porte aujourd'hui sur ses épaules, il faut nécessairement regarder à ses pieds. En d'autres termes, on ne saurait comprendre Mozart et bien moins l'expliquer, si l'on ne connait ses origines et la filiation de ses ancêtres intellectuels les plus marquans, dont chacun lui transmit sa portion de l'héritage des siècles, pour que le total de la succession se trouvât réuni en ses mains.

Je suis obligé d'avertir le lecteur que les considérations auxquelles m'entraîne forcément l'idée fondamentale du livre, loin de pouvoir suppléer en aucune manière aux connaissances historiques, que le lecteur n'a peut-être pas, les présupposent au contraire et même dans une certaine étendue. Ce n'est pas à moi à vous apprendre ce que vous devez chercher dans Burney, Forkel, Kiesewetter et beaucoup d'autres. Ayant un but spécial et très différent de celui de ces écrivains, je dois trier les faits historiques et les coordonner suivant les vues de mon sujet, auquel ils serviront d'introduction. J'en parlerai au lecteur, non pour les lui raconter dans la forme d'un discours didactique et suivi, mais pour m'entretenir familièrement avec lui de choses qu'il est censé connaître aussi bien que moi, m'attachant beaucoup moins à la partie matérielle de l'histoire, qu'aux réflexions qu'elle fait naître. Je ne me dissimule pas le grave inconvénient de cette présomption de science pour ceux qui seraient demeurés étrangers à l'histoire et à la théorie de la musique; mais je ne puis le leur éviter. Qu'ils passent cette introduction. Ils passeraient tout le reste qu'ils n'y perdraient pas beaucoup assurément. En revanche, les considérations que j'aborde me donneront, avec les mélomanes instruits, l'avantage de préciser quelques notions, d'établir quelques principes qui, suppléant dans la suite à une multitude de préliminaires, me faciliteront singulièrement le travail et au lecteur l'intelligence de la partie analytique de cette biographie.

D'un côté, les annales des peuples témoignent que la musique fut connue et pratiquée dès avant le déluge; de l'autre, les annales de la musique même nous font voir qu'elle est née d'hier et qu'elle compte à peine quatre siècles d'existence. Cette haute antiquité et cette ex-

trême jeunesse se concilient aisément si l'on fait une distinction que les historiens me paraissent avoir trop négligée, distinction féconde en aperçus nouveaux, qui explique bien des choses obscures ou même tout à fait inexplicables dans le texte de ces historiens. Il y a une musique à l'état de nature et une musique à l'état d'art; l'une, aussi ancienne que le monde, aussi naturelle à l'homme que la parole; l'autre, qu'on chercha bien longtemps sans la trouver. Ce qu'on nomme l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité et au moyen âge n'est qu'une relation plus ou moins conjecturale, plus ou moins imparfaite et tronquée des essais que produisit cette recherche, totalement infructueuse, à ce qu'il paraît, dans les temps antérieurs à notre ère et insensiblement dirigée vers la bonne voie, dès l'époque où elle se renouvela en Europe, sous les auspices et le patronage de l'église catholique-romaine.

La musique à l'état de nature et la musique à l'état d'art ne diffèrent point entre elles quant à leur principe élémentaire. Elles dérivent toutes deux du sentiment d'une loi naturelle, qui est le ternaire harmonique ou l'accord parfait, et qui se manifeste dans la double forme de la succession et de la simultanéité, c'est-à-dire de la mélodie et de l'harmonie. Les intervalles de l'accord entendus à la fois, voilà l'harmonie; entendus l'un après l'autre, voilà la mélodie.



On voit qu'en principe la mélodie n'est qu'un accord déroulé et l'accord un fragment mélodique ramassé en

peloton. La mélodie représente la forme, l'harmonie, la matière. Toute mélodie qui ne dériverait pas de l'accord et ne pourrait justifier d'une basse régulière quelconque, se refuserait absolument aux exigences innées de l'oreille; elle n'aurait de rapport analogique avec aucune affection de l'âme, ne répondrait à aucun sentiment, à aucune pensée musicalement exprimables et dès lors ce ne serait pas une mélodie. Aussi, les chants les plus policés, comme les chants nationaux les plus barbares, sont-ils tous originaires de l'accord. Du moins, je n'y ai trouvé d'exception ni dans les exemples de musique chinoise et canadienne, insérés au dictionnaire de J. J. Rousseau, ni dans les airs turcs et persans que moi-même j'ai entendu chanter à des indigènes. Tout au contraire, la chanson et la danse des sauvages du Canada rentreraient dans l'ordre des relations harmoniques les plus simples et les plus naturelles, supposé qu'on les eût notées exactement. Un enfant y ajouterait la basse.

On n'entend parler ici ni du système de Rameau ni du système de Tartini. La question physico-mathématique ne nous regarde pas. L'important se réduit à savoir que l'arrangement de trois sons qui composent l'accord parfait majeur a son type dans la nature, et qu'ainsi la loi devinée ou trouvée peu à peu d'instinct par les compositeurs, reçut, quelques siècles plus tard, une sanction irrévocable, par la découverte du phénomène, appelé génération harmonique. Mais quand ce phénomène serait encore à découvrir, la vérité musicale; douteuse, peut-être, aux yeux des savans, n'en demeurerait pas moins prouvée pour les musiciens; la preuve d'art n'ayant rien de commun avec les démonstrations de la science. Notre preuve à nous repose sur le fait que tout en musique dérive de l'accord parce que tout y est ramenable, de-

puis la chanson du sauvage, jusqu'à l'ouverture de la flûte magique inclusivement.

En rattachant l'instinct musical de l'humanité à la conscience d'une loi naturelle occulte, je n'ai pas oublié que la nature fournit le ton majeur seulement, et c'est le mineur qui domine en très grande partie dans le chant primitif. Mais rappelons-nous que dans l'état actuel de l'humanité, qui en est un de déchéance, suivant le dogme chrétien, de préparation ou de transition suivant quelques doctrines philosophiques, d'imperfection et de souffrance enfin, d'après ce que nous en savons tous; que dans cet état, dis-je, les lois physiques de la création ne se rapportent pas toujours exactement aux besoins matériels de notre espèce. De même, la loi harmonique ne fut point ou elle cessa d'être en parfaite consonnance avec tous les besoins de l'âme. Il fallut la diviser pour la rendre complète. A côté du ternaire majeur, un autre se plaça qui en reproduisit la forme et les intervalles; mais la tierce fut abaissée d'un demi-ton; et, grâce à cette modification féconde qui avait son type dans une autre nature, dans celle du cœur humain, la musique put s'harmonier avec toutes les conditions de l'existence sur cette terre d'exil. Elle y devait trouver un jour l'accent de toutes les passions, de toutes les misères par lesquelles nous nous sentons vivre et devenir la consolatrice de l'âme, en se faisant son écho le plus fidèle.

J'ai dit ce qu'il y avait de commun entre la musique naturelle et la musique artificielle; voyons les différences qui les distinguent et les distingueront toujours. Le musicien à l'état de nature n'a qu'un sentiment vague de la loi harmonique, qui lui suffit pour moduler son chant dans la forme de l'accord déroulé, mais ne lui donne pas la connaissance de l'accord même. Il sait éta-

blir le mode et le pratiquer suivant les relations de la véritable gamme, mais sans jamais connaître celle-ci en entier. Les notes caractéristiques, les septièmes, lui manquent presque toujours. Dans le très petit nombre de modulations que l'oreille lui suggère, il se borne aux degrés les plus proches suivant la tonalité. Ainsi nos airs russes, dont quelques uns peuvent être regardés à bon droit comme de la musique primitive, et à raison de leur extrême simplicité et à raison de l'antiquité payenne que trahit leur texte, modulent assez souvent d'un ton majeur dans le ton mineur corrélatif (de *ut* en *la*) ou d'un ton mineur dans le ton mineur de la quinte (de *la* en *mi*) et *vice versa*. Quand la mélodie roule ainsi sur trois ou quatre accords parfaits, sans mélange de septièmes, elle est nécessairement vague, pauvre et monotone, quoique l'expression en puisse être agréable, surtout pour les nationaux.

Dans la musique à l'état de nature, l'exécution vocale et instrumentale peut déjà constituer un *art* selon les progrès mécaniques qu'elle aurait faits et l'apprentissage plus ou moins difficile qu'elle exigerait; mais cet art n'a rien de commun avec celui de la composition, le seul dont nous ayons à nous occuper ici et qui n'existe réellement que lorsqu'il est fondé sur une connaissance positive et un sentiment cultivé de l'harmonie.

Le premier pas vers l'art de la composition se fit du moment où les musiciens commencèrent à joindre les intervalles dans la forme harmonique. De là, aux commencemens de l'art même, il y avait encore bien loin, comme nous verrons. Toujours est-il, que l'accord fut le point de départ de la science musicale, son guide à travers les plus déplorables égaremens de la théorie, la mesure réelle de ses progrès et le terme de son déve-

loppement technique. Le principe trouvé, il n'y avait qu'à en déduire les conséquences et applications successives; qu'à soumettre les suggestions de l'oreille à un commentaire toujours plus étendu; à construire des accords nouveaux sur les proportions données du ternaire et à régler la gamme diatonique. Chaque découverte en ce genre enrichissait l'harmonie dans le présent; et, comme parmi les accords essentiels ou naturels, il n'en est point qui, déployé, ne se changeât en un membre de phrase mélodique, ces mêmes découvertes préparaient dans l'avenir à la mélodie autant de formes et d'expressions nouvelles; d'où il suit que la mélodie perfectionnée, la mélodie à l'état d'art, ne fut et ne pouvait être que le résultat de la science complétée des accords. Toute l'histoire de la musique se réduit à la démonstration de cette vérité.

Une autre vérité qui se présente en spéculation et en fait comme la contre-épreuve de celle-ci, c'est que tout acheminement vers l'art musical, par des voies différentes, ne conduirait pas au but et que tout système de musique, reposant sur une autre base que l'accord, ne serait pas l'art. Bien plus; un tel système donnerait des résultats nécessairement inférieurs à ceux de la musique naturelle que l'instinct de la loi harmonique guide jusques dans ses inspirations les plus grossières et dont l'art véritable n'est que le complément, loin d'en être la négation. L'antiquité musicale représentée par les Grecs s'égara dans ces fausses routes systématiques; le moyen âge aussi.

Un des grands étonnemens de notre siècle, en tant que juge du siècle dernier, c'est le sérieux des débats que soulevait la manie des comparaisons entre la musique ancienne et moderne, c'est-à-dire entre le connu et

l'inconnu. Il y a deux choses à remarquer ici. D'abord, les hommes les plus versés dans cette matière, les Burney et les Forkel, qui avaient consacré ou perdu bien des années de leur vie à écrire l'histoire de la musique grecque, conviennent de bonne foi qu'ils ne savaient pas trop ce qu'était la musique grecque. Ensuite, et c'est là le plus curieux, les partisans des anciens et les partisans des modernes s'accordaient, au plus fort de leurs disputes, sur ce point que les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie, tant la chose était évidente pour tout le monde. Or, cela seul tranchait la question. Si les Grecs ne connurent point l'harmonie, que savaient-ils donc en musique? Ils ne connurent point l'harmonie, donc ils n'avaient pas non plus de mélodie, ou du moins ils n'en pouvaient avoir davantage que les musiciens à l'état de nature. Mais ils avaient leur système musical à eux, système savant et plus compliqué que le nôtre. Oh alors tant pis pour eux; alors ils devaient être au dessous de l'état de nature, ce que je crois très probable et ce qui serait certain, si nous admettions pour fidèle la traduction en notes modernes que les historiens nous ont donnée de quelques fragmens de musique grecque, arrivés jusqu'à nous. Je ne garantis pas du tout l'exactitude du déchiffrement; mais conçoit-on que l'admirateur le plus enthousiaste de cette musique, J. J. Rousseau, eût placé le texte musical ainsi déchiffré de l'hymne à Némésis et d'une ode de Pindare presqu'en regard de la chanson canadienne, comme pour convaincre toutes les oreilles de l'univers de l'immense supériorité des compositeurs iroquois sur ceux d'Athènes ou de Corinthe. On comprend beaucoup mieux l'erreur des savans philologues et archéologues qui n'étaient pas musiciens comme J. J. Rousseau. Ceux-ci devaient se déclarer pour la musique

grecque premièrement et surtout, parce qu'elle était grecque; deuxièmement, parce qu'ils ne l'avaient jamais entendue; troisièmement et surabondamment enfin parce qu'il n'appartient qu'aux sourds de juger de la musique, suivant la remarque de Voltaire, et qu'ici l'ignorance équivalait à la surdité. Soyons équitables. Comment des hellénistes, pour qui la vraie musique n'était peut-être que le plus importun des bruits, auraient-ils résisté à la séduction de la riche nomenclature grecque, au poids léxicographique et à l'énorme complication théorique de ce qui tenait lieu de l'art musical chez le peuple le plus civilisé de l'antiquité. Une sémiographie ou méthode de notation comprenant plus de 1500 signes, des modes classés par provinces, en sorte qu'il y avait presqu'autant de systèmes de musique *essentiellement différens* que de circonscriptions territoriales dans la confédération hellénique; la gamme partagée en tétracordes liés et disjoints, à intervalles fixes et mobiles, d'où dépendait la variété des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique; puis, chaque note du grand système, qui parait bien petit aujourd'hui, revêtue d'une dénomination particulière et sonore: *Paranété hyperboleon*, *Trité synnéménon*, *Lychanos hypaton*, *Proslambanoménos!* que cela devait être beau et que nos *ut*, nos *ré* et nos *sol* modernes font une piteuse figure en comparaison!

Dans tout ceci, un musicien ne saurait voir que l'arbitraire des lois les plus factices substituées à la loi de nature. Qu'est-ce en effet qu'une musique qui change de gamme en changeant de lieu, qui procède par quarts de ton, (*) qui n'a guères de mélodie que les inflexions

(*) Dans le genre enharmonique.

notées de la voix parlante, ni d'autre rhythme que les longues et les brèves du mètre poétique; une musique qui a horreur du progrès, qui défend d'ajouter des cordes à la lyre, lorsque cet ajoutage est reconnu nécessaire par les exécutans; qui croit la morale publique intéressée au maintien des obstacles qu'elle érige en principes, tous caractères d'une science dogmatique, c'est-à-dire d'une fausse science. Mais il me semble aussi que les anciens voyaient dans la musique une institution nationale et politique plutôt qu'une institution naturelle, une langue de tous les lieux, dont les principes élémentaires sont rigoureusement fondés en elle-même et qui repousse toute convention, en dehors de ses propres lois. N'étant ni à l'état de nature ni à l'état d'art, la musique grecque dut périr, avec les conditions d'existence spéciales, que les préjugés nationaux et la prosodie de l'idiome lui avaient créées.

Mais les effets miraculeux de cette musique, comment les expliquer? Ecartons d'abord les miracles qu'on ne doit admettre que lorsque la foi nous y oblige; passons Thalétas de Crête délivrant les Lacédémoniens d'une peste par la vertu de sa lyre; laissons de côté la flûte, employée comme remède contre une sciatique; ne nous arrêtons point à examiner si les esclaves, auxquels on faisait entendre de la musique grecque, pendant qu'ils recevaient la bastonnade, éprouvaient un notable soulagement de cette attention philantropique de leurs maîtres; mais convenons, après cela, que la musique ancienne pouvait produire des effets ostensibles égaux et même probablement très supérieurs à ceux de l'art musical dans sa plus haute perfection. Il s'agit de voir pourquoi.

Forkel observe, avec raison, que le rhythme était tout

dans la musique des anciens. Cela devait être. Puisqu'ils n'avaient pas l'harmonie, ni par conséquent la mélodie dans le sens particulier que nous attachons à ce mot, il fallait bien que le rhythme, ce troisième élément de la musique, leur tînt lieu des deux autres. L'histoire le prouve de reste. Claire et positive sur ce point, elle nous montre les maîtres de chapelle grecs, battant la mesure avec des semelles garnies de fer, tandis qu'on la frappait des deux mains sur la scène avec des cailloux et des écailles d'huître et que l'orchestre, de son côté, en marquait invariablement les divisions avec les sistres et les cymbales. Voilà donc à quoi se réduisait le plaisir de la musique pour les Grecs! Et il suffisait à ces mélomanes passionnés? Oui, parce qu'il n'était jamais pour eux qu'un plaisir auxiliaire, parce que la magnificence de leur idiome sonore et presque chantant, suppléait à la mélodie et à l'harmonie, parce que leur rhythme musical toujours mesuré aux syllabes longues et brèves, confondu avec le rhythme poétique, donnait plus de force et d'accent à la déclamation, plus de précision et de feu aux gestes des acteurs, plus de retentissement à la pensée du poëte. On ne lui en demandait pas davantage. Un tel rhythme devenait par sa servilité et sa nullité même, le stimulant habituel et obligé des jouissances dont les Grecs étaient le plus avides, eux qui parlaient la plus belle langue du monde et qui plaçaient les poëtes au rang des dieux. Confondant ainsi les impressions de la poésie avec celles de la musique, comme ces choses elles-mêmes se confondaient, ils n'attribuèrent des effets aussi prodigieux à la dernière, que parce qu'elle n'existait réellement pas. On entendait une manière de récitatif, la mélopée, qui donnait à la déclamation et à la cadence des vers tout le relief imagi-

nable; on était enchanté de cette harmonie poétique; on était physiquement ému par le bruit des instrumens et le battage plus bruyant encore de la mesure, et ce concours de sensations s'appelait musique, et cette musique avait pour plaire extraordinairement, le moyen infaillible d'être à la portée du moindre des auditeurs. La véritable musique des Grecs, c'était leur langue.

De nos jours, on ne retrouverait plus, nulle part, cette absorbtion complète des élémens de la musique dans ceux de la poésie, où quelques écrivains virent le triomphe de deux arts alliés et qui n'était, en effet, que l'absence totale du nôtre. Cependant, aujourd'hui même, le rhythme, qui fut l'âme de la musique des anciens, est encore le principe des plus vives jouissances pour le grand nombre. Tel, qui n'entend rien à la mélodie et à l'harmonie, que la musique endort, et cela d'autant plus vite qu'elle est meilleure, se réveille tout ému aux sollicitations d'un mouvement de danse ou de marche fortement accentué. Sentir et battre la mesure est l'unique plaisir qu'une foule d'honnêtes gens soient capables de goûter au concert et à l'opéra; mais la musique à l'état d'art le leur refuse assez souvent. C'est, qu'avec l'harmonie et la mélodie cultivée, le rhythme ne régna plus seul et ne régna pas toujours; c'est, qu'au lieu d'agir uniquement sur les nerfs, la musique voulut parler à l'âme, à l'imagination, à l'esprit même, sans le secours de la parole dont elle avait appris à se passer, non moins bien que la parole se passait d'elle. La musique se dématérialisa en quelque sorte et, chose toute simple, elle perdit alors de son pouvoir réel sur les masses et de son pouvoir apparent sur les individus les mieux faits pour la comprendre. De son pouvoir réel, car les caractères les plus nobles et les plus élevés de l'art musi-

cal sont d'une entente beaucoup plus difficile que les effets servant à produire une excitation purement nerveuse. De son pouvoir apparent, sur ceux-même qui la comprennent, car des impressions qui irritent fortement les sens se manifestent toujours au dehors avec bien plus d'expansion et d'énergie que les émotions intimes mais complexes, qui tiennent à la fois des plaisirs sensuels, des joies du cœur et des pures délectations de l'intelligence. Sur dix mille adorateurs *sincères* de Strauss, on compterait, à peine un adorateur *sincère* de Bach, et il est inutile d'ajouter que le fameux boute-en-train des bals viennois électrise son auditoire tout autrement que le vénérable organiste de Leipzig ne le saurait jamais faire, jouât-il devant le conservatoire assemblé *in pleno*.

Descendons plus bas que Strauss et autant qu'il est possible de descendre l'échelle de la civilisation musicale en Europe. Nous voici, je suppose, dans ma terre de Nijni, au milieu d'un camp de bohémiens qui se rendent à la grande foire, qui font une halte de quelques jours dans mes bruyères et se payent d'avance des plaisirs musicaux qu'ils vont procurer au maître, en volant les poules et les cochons des paysans. Eh bien, c'est ici que nous verrons les effets de la musique atteindre à leur maximum et rivaliser de miracles avec la musique grecque, par des moyens qui me paraissent analogues.

Le grand mobile, l'âme du chant russo-bohémien, la cause déterminante de ses effets incroyables, même sur des auditeurs civilisés, c'est le rhythme qui y domine dans toute sa force et sa crudité primitives. Chanteurs et symphonistes (nos Bohémiens ont aussi leur orchestre: une guitarre à sept cordes ou une *balalaïka*, plus un violon de leur propre fabrique, qui râcle à l'unisson d'une

clarinette fêlée), tous font sentir les divisions rhythmiques, comme autant de pulsations accélérées par quelque délire de joie ou d'amour. Ils appuient sur les temps forts avec une énergie de possédés, avec un *brio* d'enfer; ils frappent la mesure des pieds et des mains et, à cette accentuation musicale si prodigieusement outrée, se joint une pantomime ardente, à laquelle participent tous les membres du corps et tous les muscles du visage. Le rhythme les enflamme de plus en plus; il les enivre; il leur fait pousser, au milieu du chant, des cris extra-mélodiques et leur arrache des contorsions tour-à-tour bouffonnes et énergiquement expressives. C'est l'ébranlement communiqué par le rhythme à tout le système nerveux, qui seul détermine ici le mode de l'exécution. Quand les esprits vitaux ont été portés à ce degré d'effervescence, on ne saurait gesticuler avec assez de feu ni crier assez fort. De là vient, sans doute, que les éclats de voix forcenés et les fioritures diaboliques de nos virtuoses bohémiens ne choquent pas, à beaucoup près, autant qu'on pourrait le croire. Ce que l'on entend est parfaitement en harmonie avec ce qu'on voit. A l'exemple des Grecs, le chœur a toujours son coryphée dont la voix, ordinairement une haute-contre, domine les *tutti* les plus bruyans par des roulades improvisées dans la région la plus élevée du diapason viril et expectorées avec une force de poumons extraordinaire, souvent avec une agilité très remarquable. Il y a de ces ténors bohémiens qui donnent le *ré* et le *mi* bémol aigus en voix de poitrine, au risque de se crever le larynx. Ceci ne rappelle pas mal les joueurs de flûte grecs qui expiraient d'efforts, au beau milieu d'un solo, en rendant le sang par la bouche.

Dirai-je maintenant l'effet que ces virtuoses nomades

produisent sur leur public. Tout le monde chez nous vous le dira. Ce sont, dans la foule, des crispations de plaisir, des cris inarticulés, des yeux sortant de leurs orbites et étincelant d'un feu sauvage, des jambes, des bras qui, soumis au galvanisme du rhythme, paraissent tiraillés de mouvemens involontaires; c'est une ivresse, un bonheur, une sorte de *delirium tremens* qu'il faut avoir vus et partagés pour les comprendre. Quand je parle du public, je n'entends pas seulement les auditeurs en peaux de mouton, mais encore beaucoup de messieurs, tout aussi bien mis que vous et moi. Pourquoi ne l'avouerai-je pas; j'ai moi-même ressenti l'action toute physique de ces chants barbares, à un degré qu'il serait difficile d'exprimer. Il est vrai que la danse bohémienne, qui sort pour ainsi dire toute faite de ces chants, y était pour quelque chose! Quelle danse! il faut la voir ou plutôt il ne faut pas la voir. Nos sauteries de salon les plus fougeuses, nos valses, nos mazourkas et nos galops, sembleraient un cours de morale, à côté de la danse bohémienne.

Demandez aux témoins si les effets qui j'ai essayé de décrire, ne sont pas *incomparablement supérieurs* aux démonstrations d'enthousiasme qu'ils auraient vu éclater à un oratorio de Haydn, à un opéra de Mozart, à une symphonie de Beethoven. Tous, je n'en doute point, répondront par l'affirmative et cette affirmative achèvera d'établir l'axiome que, souvent, plus la musique s'ennoblit et s'élève, et plus la puissance réelle et apparente de ses effets va décroissant. On disputerait moins dans notre monde musical, si l'on voulait toujours s'y rappeler de cette vérité.

En quittant l'antiquité grecque et romaine qui est comme l'âge fabuleux de la musique, nous entrons de

plain-pied dans les avenues du moyen âge, époque plus stérile encore pour l'histoire. Au moins, les doctrines nébuleuses de la théorie grecque, accompagnées de deux ou trois fragmens d'hiéroglyphes, en guise d'exemples, ouvraient une carrière assez vaste aux investigations et aux conjectures des savans. Ils y pouvaient chercher la musique perdue, à peu près comme les mathématiciens cherchent les quantités inconnues figurées par *x* et par *y*. Ils pouvaient nous la rendre, un jour, en aussi bon état de conservation que les meubles d'Herculanum. Or, le période compris entre le V[me] et le IX[me] siècles de l'ère chrétienne, ne nous offre même pas la consolation des *x* et *y* introuvables. Il n'y avait rien alors, ni mélodie, ni harmonie, ni théorie, ni pratique, ni monumens, ni public ni amateurs, ni concerts ni opéras. Il y avait le plain-chant de la primitive église et quelques constitutions qui en réglaient les modes et la notation. C'est à quoi S[t]. Ambroise, archevêque de Milan, et S[t] Grégoire, pape, durent leur célébrité musicale

Nous l'avons déjà dit ; la naissance de la musique s'annonça dès l'heure où les gens d'église, las de toujours psalmodier à l'unisson et à l'octave, essayèrent de combiner d'autres intervalles dans la forme harmonique. Quand, où, et par qui, ces essais furent tentés pour la première fois ; s'ils le furent sur l'orgue ou par les chanteurs ; si quelque intention raisonnée dirigea l'initiative ou si, chose plus probable, le hazard et l'instinct seuls en décidèrent, tous points douteux ou entièrement obscurs de l'histoire, toutes questions en dehors de notre sujet. On voudrait remonter aux premiers inventeurs et on oublie que ce ne sont pas des êtres individuels, mais des êtres collectifs, appartenant presque toujours à divers pays et même à divers âges. Des essais futiles,

indéterminés, insaisissables à leur origine, arrivent enfin à un résultat positif quelconque; alors surgissent les théoriciens pour constater la pratique existante et ériger le fait en principe; l'histoire commence avec les monumens écrits. Ces hommes spéculatifs, décorés bien souvent à tort du titre de législateurs, font naturellement plus de mal que de bien, supposé que la pratique fût mauvaise et que le fait reposât sur un préjugé. On raisonnait peu au temps du roi Dagobert; on expérimentait encore moins; le dogme réglait les opinions; l'autorité tenait lieu de logique, et lorsqu'il fallait consulter la nature, on avait recours aux anciens, quand, par extraordinaire, on les savait lire. Le *ipse dixit* dut s'étendre à la musique comme à toute autre chose. Je présume donc qu'aussitôt après avoir éprouvé l'effet d'une consonnance, autre que l'octave, on courut demander aux livres ce qu'il y avait à penser de cette découverte et l'usage qu'on en devait faire. On trouva Boëce, le commentateur romain des théoriciens grecs, dont les traités originaux, ensevelis sous les décombres du monde payen, attendaient le jour de la résurrection qui ne s'était pas encore levé pour eux. Boëce prêchait l'excellence de la quarte et de la quinte et condamnait les tierces avec les sixtes, parce qu'il résultait de la *canonique* ou arithmétique musicale des Grecs, aussi fausse que leur musique même, que les tierces et les sixtes étaient des dissonances. A la vérité, Boëce qui connaissait l'harmonie autant que son maître Aristoxène, c'est-à-dire pas du tout, n'entendait traiter que de l'emploi mélodique des intervalles. N'importe, puisque la quarte et la quinte étaient, après l'octave, les consonnances les plus parfaites dans la succession, elles ne devaient pas être moins parfaites comme harmonie et vite de bâtir

des progressions en quintes et en quartes. C'était horrible, mais c'était savant, c'était grec; on admira, en se bouchant les oreilles.

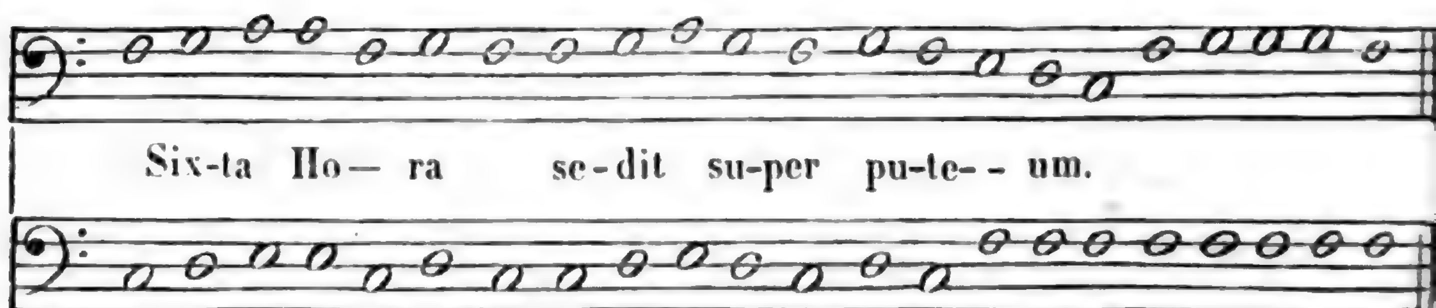
Houcbaldus, moine de Flandres et le trop fameux moine italien Guido d'Arezzo, consacrèrent cette exécrable cacophonie, par l'autorité dogmatique de leur latin barbare.

S'il fut jamais au monde une grande réputation sans base, un préjugé historique invétéré, un nom qui retentit prodigieusement pour avoir sonné creux; cette réputation, ce préjugé, ce nom vide et sonore, c'est Guido. Quelques uns, et ce furent des écrivains du XVII[me] siècle, du grand siècle de la littérature, voyaient purement et simplement en lui *l'inventeur de la musique!* D'autres, trop scrupuleux ou trop classiques pour oser ravir une telle gloire à Jubal, à Apollon et aux muses, se bornèrent à lui attribuer la gamme, le contrepoint, les sept lettres du chant grégorien, la notation linéaire et interlinéaire, le monocorde, *l'Organum* dont il sera parlé tout-à-l'heure, la solmisation, la division de l'échelle tonique par hexacordes, le clavecin même et que sais-je encore. Pour que rien ne manquât à la gloire du moine de Pomposa, notre compatriote, le comte Orloff, a dit de lui: (*) «Il fallait à la musique un homme, un «génie qui en fixât de nouveau les lois, comme Newton «a fixé les lois de la physique, et Guido d'Arezzo parut.»

Le compliment est flatteur pour Newton et il n'y a plus qu'à voir comment Guido fixa de nouveau les lois

(*) Dans son histoire de la musique en Italie, que je recommande comme une lecture sinon des plus instructives, mais au moins des plus divertissantes pour les musiciens. Ils y trouveront, à chaque page, des traits de la force de celui que je cite.

de la musique qui n'avaient jamais été ni fixées ni connues auparavant. Deux lignes de notes en apprennent davantage là-dessus, que des volumes de commentaires.



Voilà Guido l'Arétin; voilà le fruit des premières tentatives que l'on eût faites pour composer une manière de chant à deux et à plusieurs parties, *Diaphonia*, *Symphonia*, *Polyphonia*, *Discantus* ou *Organum*, comme cela s'appelait. De mélodie pas l'ombre, vous le voyez; de mesure aucune, ni marquée ni sousentendue; l'instinct de la loi harmonique renié plus qu'il ne l'a jamais été chez les anthropophages; tous les élémens de la musique absens à la fois et remplacés par le plus infernal des charivaris; voilà le grand législateur de la musique! O combien il était au dessous du dernier ménestrel contemporain, qui avait assez d'oreille pour apprendre la mélodie grossière d'un lay ou d'une ballade, et assez de voix pour la chanter.

Mais le triste honneur d'avoir fixé les lois de *l'Organum* ne saurait même revenir à Guido, usurpateur innocent de tant de découvertes réelles et imaginaires, faites avant et après lui. Houcbald a sur lui l'avantage d'une priorité séculaire. Houcbald est le premier qui parle de symphonies en octaves, en quintes et en quartes, et le premier qui donne des exemples de ces genres de composition à deux, à trois et jusqu'à cinq parties. Seulement, le moine italien préfère les marches de

quartes à celles de quintes, tandis que le moine flamand les trouve également bonnes. *Nostra* (la marche en quartes) *autem mollior* dit le premier. Chacun a son goût; mais pour des oreilles humaines, cette différence équivaudrait tout au plus à la distinction subtile que le vaillant chevalier de la Manche, quelque peu malade des épaules, faisait entre des coups de bâton et des coups de pieux ferrés.

Guido perfectionna le système de notation en usage de son temps, mais ce ne fut pas lui qui inventa les points à queue et sans queue, les notes proprement dites. Il parait encore qu'il trouva une méthode nouvelle et plus facile pour apprendre le plain-chant aux enfans de chœur. Tels sont les services utiles qu'il rendit à la musique. Tous les historiens ont parlé de ces services; presque tous en ont infiniment exagéré l'étendue et l'importance; mais le mal incalculable que Guido a fait par ses ridicules doctrines harmoniques, personne, que je sache, ne l'avait mis en évidence avant Mr. Kiesewetter. Dans son excellent abrégé, (*) Mr. Kiesewetter démontre positivement que les oracles de cet Aristote de la musique paralysèrent la marche de l'art plusieurs siècles durant, et que son autorité gênait encore beaucoup les compositeurs, lorsqu'on sut composer enfin. Là-dessus j'étais de son avis, avant de l'avoir lu; mais j'ose n'en être pas lorsque Mr. Kiesewetter conjecture que les inventeurs ou les législateurs de *l'Organum*, ne se sont jamais assurés par leurs propres oreilles de l'effet de cet *Organum*. Autrement, dit-il, on eût trouvé «la pénitence trop rude, même pour le cloître.» Que Guido

(*) Geschichte der Europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. 1834.

théoricien, maître de chant, régent de chœur, ait fait exécuter sa musique telle qu'il l'avait conçue et écrite, on n'en saurait douter, et d'ailleurs longtemps après lui une grande partie de l'Europe chrétienne chantait encore en quartes et en quintes, sans quoi les verbes barbares de *diatesseronner* et de *quintoyer* n'auraient signifié rien du tout. Et ce couple de mendians enfin, dont le lecteur se rappelle et que Mozart entendit quintoyer dans les rues de Milan, n'est-ce pas un témoignage chantant, ici le plus valide des témoignages, que les traditions harmoniques du Xme siècle s'étaient même perpétuées, comme par miracle, jusques vers la fin du dixhuitième?

Toutefois, en dehors des doctrines scolastiques et concurremment avec elles, sans doute même bien avant elles, germèrent d'autres principes d'harmonie plus féconds en résultats progressifs. Nous tenons pour certain que le déchant improvisé précéda *l'Organum* écrit. Quel était ce déchant? l'histoire ne le dit pas, mais il est des cas où l'on supplée aisément à l'histoire par des inductions infaillibles, tirées de quelque pratique musicale à l'état de nature. Il y a par exemple, au fond de nos campagnes, tels desservans d'église, qui certes ne sont pas meilleurs musiciens que ne l'étaient les moines des huit premiers siècles et qui exécutent le plain-chant greco-russe comme, selon toute probabilité, on l'exécutait au règne de Vladimir-Monomaque. Nous avons aussi, loin des capitales, un peuple dont les mélodies et l'exécution vocale évidemment marquées d'un cachet primitif, ne doivent guères différer de ce qu'elles ont toujours été dans le pays, depuis qu'on y parle notre langue. Pour peu qu'on écoute nos chœurs d'église en plain-chant et nos chœurs de chansons populaires, on saisira quelques rencontres fortuites en tierces souvent mêlées à

d'autres consonnances, et presque toujours on entend sonner la quinte aux repos sur la dominante, qui tiennent lieu de cadences finales dans nos airs nationaux primitifs, ce qui fait qu'ils ne concluent point et ne semblent jamais finir que faute de paroles. Voilà l'origine du déchant improvisé, la même dans l'Orient et dans l'Occident de l'Europe; car, sous ce rapport, l'organisation de l'homme ne saurait varier selon les temps et les lieux. Ce que nos acolytes et nos paysans pratiquent aujourd'hui d'instinct, les chantres du pape Grégoire-le-grand et de Charlemagne pouvaient aussi le pratiquer instinctivement; et cette supposition par analogie acquiert l'évidence du fait historique le mieux démontré, lorsqu'on voit Houcbald et Guido admettre eux-mêmes les tierces, comme *accident*, dans les progressions de leur *Organum;* les tierces mal sonnantes, les tierces mises au ban de la musique par les Grecs. Ne fallait-il pas que la vérité musicale fût bien forte pour s'être ainsi mêlée en fraude aux croyances de ces moines hellénisans, pour avoir tinté, avec une certaine persuasion, jusques dans leurs oreilles de corne!

Les musiciens à l'état de nature font des tierces et des sixtes, comme Mr. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir; mais combiner des tierces par système, comme firent les successeurs immédiats de Guido, c'était marcher à l'accord, à l'harmonie, à la musique enfin. A mesure qu'on avança dans cette voie, les accidens, les exceptions ou les licences, c'est-à-dire les bonnes progressions, se substituèrent peu-à-peu aux règles de *l'Organum;* la croûte scolastique qui obstruait le tympan vola en lambeaux; on en vint à condamner formellement les marches houcbaldiennes et guidoniennes, et l'horreur croissante qu'elles inspirèrent se formula, dans

la suite, par la fameuse loi prohibitive des octaves, quintes et quartes parallèles, loi où toute la science de la composition parut dès lors se renfermer, commes jadis elle semblait contenue toute entière dans une adhérence invariable à ces mêmes progressions.

Tandis que la théorie, incertaine et confuse, obliquait vers le but par mille détours, consacrant ou plutôt se résignant à tolérer quelques marches avouées de l'oreille, on faisait à la musique naturelle un autre emprunt qui concourut puissamment, de son côté, à hâter la naissance de l'art. Le *canto fermo*, seul genre de chant qui différât du chant populaire, ou n'était pas mesuré du tout, ou n'avait de mesure que les longues et les brèves de la prosodie latine, sans rhythme musical proprement dit. Le rhythme, néanmoins, n'avait jamais pu se perdre nulle part. Toujours et partout, on a chanté des airs où quelque mélodie se prononçait, et sans rhythme point de mélodie possible. Toujours et partout, on a dansé aussi, je présume, et sans un rhythme musical bien caractérisé, point de danse possible. De ce côté donc, les théoriciens n'eurent rien à inventer et leur tâche, très importante d'ailleurs et très difficile, se borna à trouver des signes pour ce qui exista de tout temps chez tous les peuples de la terre.

De l'application du rhythme aux essais d'harmonie mieux entendus dont il a été parlé plus haut, sortit naturellement la composition à dessins multiples ou le contrepoint figuré. On eut une sorte d'harmonie appréciable, non par la succession des accords qu'on ne connaissait pas, mais par celle des intervalles; la valeur différenciée des notes représentait une sorte de mélodie, du moins pour les yeux; enfin les règles de quantité attachées aux notes et peut-être quelque différence dans

le caractère du temps parfait et imparfait, c'est-à-dire double et sesqui-altère (triple) représentait une sorte de mesure. L'art musical était arrivé à l'état d'embryon.

Déjà quelque peu formés par l'habitude des progressions licites, pénétrés d'une intuition plus vive de la loi du ternaire, cette lumière de l'oreille vers laquelle ils aspiraient, les musiciens poursuivirent et analysèrent leurs découvertes. Ils ne tardèrent pas à se convaincre que certains degrés harmoniques avaient une tendance à monter, et que la propension d'autres intervalles à descendre n'était pas moins sensible. De là cette règle fort ancienne, puisqu'elle remonte à Franco de Cologne, qu'on doit diversifier le mouvement des parties, faire monter l'une, tandis que l'autre descend ou reste sur place etc., ce qui est tout le contraire des exemples de Houcbald et de Guido, où les parties, toujours composées avec des notes isochrones, suivent, à peu de chose près, une marche constamment parallèle. On reconnut aussi plus tard qu'une suite de consonnances, dites parfaites, (l'octave, la quarte et la quinte) n'était pas d'un bon effet; que le privilège de se succéder appartenait uniquement aux consonnances dites imparfaites (les tierces et les sixtes) et que la progression devenait plus agréable (plus naturelle) par le mélange des consonnances avec les dissonances. Ces dernières résultaient *accidentellement* de la différence de quantité des notes qu'on opposait les unes aux autres, et elles ne comptèrent ainsi d'abord que comme notes de passage. La théorie des dissonances, considérées comme intervalles harmoniques ou comme *essentielles*, l'art de les préparer et de les résoudre, les syncopes motivées, étaient réservés à des temps plus modernes.

J'ai dit, en peu de mots, les progrès réels et impor-

tans qui immortalisèrent Franco de Cologne, Marchettus de Padoue et Jean de Muris; non qu'il fallût les regarder comme les auteurs mêmes des découvertes et applications auxquelles leurs noms se rattachent, mais parce qu'ils les ont recueillies, coordonnées et expliquées tant bien que mal dans leurs livres.

Du reste, malgré ces quelque vérités que la théorie adoptait de guerre lasse et jamais sans beaucoup de répugnance, elle n'en persista pas moins à faire des vieilleries grecques et latines la base de tout enseignement, le commencement et la fin de toute sagesse musicale. C'est un spectacle curieux vraiment de la voir défendre, pied à pied, un système dont chaque progrès nouveau détachait une pièce; s'épuiser en efforts pour concilier les exigences croissantes de l'oreille, avec le veto toujours plus impératif de nos seigneurs et maîtres, les Grecs; se perdre en subtilités pour démontrer, après coup, de chaque innovation reçue qui faisait brèche à ses doctrines, que l'innovation se trouvait établie et consacrée *à priori* dans Boëce et Aristoxène. Et, en effet, on pouvait tout voir et tout découvrir dans ce fatras ténébreux, par la raison même que l'on n'y voyait rien et que rien n'y était. Quel champ pour les visionnaires! Ils vous auraient tiré de là tout l'avenir de la musique, à mesure qu'il s'accomplissait, avec autant de facilité que les mystiques trouvent, dans l'Apocalypse, l'annonce claire et positive de chaque événement providentiel, après que cet événement leur a été annoncé par les gazettes.

En fait d'art, les théories n'ont d'utilité qu'autant qu'elles découlent de la pratique; chacun le sait, et voilà pourquoi les bons ouvrages en ce genre paraissent toujours aux époques où l'art dont ils établissent les

principes, a déjà parcouru tout un cycle, aux époques de maturité ou même de décadence. Or, l'art musical, lui seul, eut ce malheur étrange que les théoriciens arrivèrent avant les compositeurs et qu'on enseigna la musique avant d'en rien savoir. La conséquence de ceci était inévitable. De Houcbald à Palestrina et de Palestrina jusqu'à Mozart, il n'y eut pas un progrès, pas une amélioration, pas une découverte, pas une conquête de la science et du génie, pas une vérité enfin, que la théorie n'eût condamnée implicitement et que la critique ne se soit fait un devoir de combattre. Les préceptes étant fondés sur la connaissance du peu qui était, jamais sur la prévision de ce qui pouvait et de ce qui devait être, on généralisait des règles ou entièrement fausses, ou vraies dans un petit nombre de cas seulement. Un homme de génie, las d'obéir à ce code aveugle et restrictif, l'avait-il violé sur quelque point, on commençait par lui jeter des pierres; puis, quand l'oreille et l'usage avaient consacré l'innovation, elle devenait règle à son tour et la théorie allait, en soupirant, replanter un peu plus loin ses colonnes d'Hercule, sauf à les voir renversées par une autre expérience nouvelle. C'est ainsi que les théoriciens, hommes de la résistance, se virent incessamment troublés par les compositeurs, hommes du mouvement, dans le repos majestueux où ils auraient voulu se retrancher et que les constitutions qu'ils prétendaient donner à la musique *in sæcula sæculorum*, croulèrent, l'une après l'autre, bâties qu'elles étaient sur les fondemens ruineux des doctrines *a priori* et d'un empirisme dogmatique. Il est juste d'observer que la théorie rendait avec usure à la composition, tout le mal qu'elle en recevait. On portait longtemps ses chaines avant de les secouer; et, les avait-on enfin rompues par

quelque anneau, elle était prompte à réparer le dommage et à tirer de sa défaite même le matériel d'un nouveau joug; si bien que toujours dépassée et toujours vaincue, elle sut toujours ralentir et paralyser, de période en période, le mouvement qui l'entraînait. Elle régna toujours.

Cela dura et cela devait durer ainsi, jusqu'à ce que l'art musical se fût complété dans tous ses élémens. Après les chefs-d'œuvre complets, les théories rationnelles. Aujourd'hui que la musique est définitivement constituée, que la plus grande et dernière réforme de l'art ne trouve plus d'opposans et que depuis un demi-siècle il n'y a plus rien à découvrir en fait d'accords et de modulation, aujourd'hui, dis-je, nous pouvons espérer enfin une bonne grammaire et plus logique que celle d'aucune langue parlée, une grammaire que l'on fera mieux d'écrire sur vingt pages qu'en 50 volumes, si l'on veut n'y rien omettre. En attendant, les exemples avoués de l'oreille se sont multipliés et ils ont élargi la règle au point, qu'il serait difficile d'imaginer une hardiesse de composition qui ne fut pas harmoniquement possible et justifiable de manière ou d'autre, selon les principes encore fort incertains qui nous gouvernent. On pourrait vous faire entendre les sept notes de l'échelle à la fois, *la gamme en accord*, sans violer les règles. Nous n'en avons plus guères d'absolues; et, comme les théoriciens du vieux temps succombaient sous le nombre des observances générales et des interdictions générales, les nôtres seraient infiniment plus accablés encore par celui des exceptions, s'ils avaient à les prévoir et à les consacrer toutes. Mozart a détrôné la théorie. Il a dit : *la théorie c'est moi* et il a pris sa place et elle a pris la sienne. C'est dans les exemples des grands maitres

que les théoriciens cherchent maintenant la solution des cas difficiles ou douteux (*), faute d'un système d'harmonie rigoureusement scientifique ou rationnel, que l'on trouvera peut-être quelque jour, et qui semble ne pas devoir être introuvable dans un art qui touche de si près aux sciences exactes par ses bases et ses élémens. Jusques-là, l'oreille du musicien demeure la suprême et très imparfaite loi pour décider de ce que l'on doit rejeter ou admettre en composition.

On compte environ quatre siècles depuis Houcbald jusqu'à la date des plus vieux monumens de contrepoint à nous connus, et dont le monde savant doit tout récemment la découverte et la communication précieuses à MM. Fétis, Kalkbrenner et Kiesewetter. Ces quatre siècles furent l'époque scolastique ou dogmatique de l'art, un temps où la théorie était tout et la pratique, par cette raison, n'était rien et pire que rien. On voulut parler la langue musicale; on voulut l'écrire et les mots n'étaient pas trouvés; on voulut faire des grammaires et les élémens du discours manquaient tous ensemble. Des savans, à jamais célèbres, interrogèrent l'antiquité et l'antiquité si admirable quand elle bâtissait, sculptait, faisait de la prose et des vers, l'antiquité, principe de renaissance pour la philosophie, la littérature et les arts du dessin, devint pour la musique une source de la plus stupide barbarie. Des hommes sans nom tentèrent les voies de l'expérience et ils découvrirent plusieurs choses vraies et utiles. Il fallut concilier les bouquins avec la nature, des points d'archéologie indébrouillables avec le sentiment universel, l'oreille avec Boëce, les

(*) Témoin le traité de composition de Gottfried Weber.

classiques de *l'Organum* avec les romantiques de la tierce et de la sixte. Une bonne fraction du moyen âge se perdit à nouer cette alliance monstrueuse qui se réalisa enfin, de la manière que voici, dans le courant du XIVme siècle. Vous allez entendre un fragment de *Gloria*, tiré d'une messe que maître Machaud composa l'an de grâce 1364, pour le sacre et le couronnement de Charles V, Roi de France, de sage et réparatrice mémoire:



Maître Guillaume Machaud, poëte et musicien, était un éclectique parfait, un artiste impartial et aimable pour tout le monde, comme on le voit par cet exemple, où le vieil *Organum* de Houcbald, en octaves, en quintes, et en quartes donne fraternellement la main aux progressions que Jean de Muris avait enseignées, une trentaine d'années auparavant, dans la patrie même du compositeur. Machaud en avait bien profité! L'exemple est remarquable, en ce qu'il prouve que les musiciens d'alors, tout en écrivant à quatre parties déjà, n'avaient pourtant aucune connaissance raisonnée de l'harmonie, je veux dire de l'harmonie par accords. A peine, en avaient-ils le sentiment. Nous découvrons bien ici quelques ternaires, mais seulement comme un produit obligé de la combinaison de deux intervalles, comme un accident indifférent et stérile et non comme une loi fondamentale, d'où tout aurait dû découler, pour y revenir sans cesse. On joignait les notes en consonnances et en dissonances, sans faire dépendre les unes et les autres de la totalité harmonique, à laquelle elles auraient dû concourir. Les vieux contrapontistes songeaient si peu à remplir l'accord, que souvent quatre parties ne donnent, vous le voyez, qu'une tierce, une quinte ou même l'unisson. Cette harmonie du XIVme siècle, je dirai même toute celle du XVme, n'est-elle pas infiniment plus vide et moins satisfaisante pour l'oreille, que le simple unisson ou les octaves des chanteurs à l'état de nature?

Une question se présente ici, à laquelle on ne contestera, je suppose, ni de l'intérêt ni le mérite d'être demeurée à peu près vierge de tout examen. Avec les connaissances que possédaient les musiciens de cette époque, ou plutôt avec celles qu'ils n'avaient pas, car presque toutes leur manquaient, que pouvaient-ils, que

devaient-ils faire? Une question neuve est un genre de bonne fortune à laquelle aucun écrivain ne se refuse. On me pardonnera donc, si j'essaie d'en profiter tout comme un autre.

Enfant nouveau-né, mal conformé, débile et valétudinaire au XIVme siècle, l'art musical suivit une marche inverse de l'ordre naturel, en apparence. Il alla du composé au simple, du contrepoint canonique aux accords et des accords à la mélodie. Que ne commençait-il par cette dernière, qui est la chose essentielle en musique et qui d'ailleurs était la plus proche. La nature elle-même se charge d'enseigner la mélodie; elle en détermine le tour et le caractère avec une variété inépuisable et souvent avec un grand charme d'expression, suivant la prosodie des langues, les influences du climat et autres données spéciales de la vie physique et intellectuelle des nations. La gaie villanelle, la barcarolle naïve, la sicilienne idyllique, la chanson du Tyrol, à la double voix, qui retentit comme l'écho des montagnes, les Noëls français, la ballade anglaise, les mélodies ossianiques et vaporeuses de l'Ecosse, nos mélodies russes, si plaintives et si tendres, et tant d'autres chants nationaux, où se dévoile le génie primitif des races, aujourd'hui à demi effacé par la civilisation, que d'inspirations heureuses et fécondes, que de poétiques trésors! Trésors faciles, trésors à la portée de chacun. Ce que le chasseur des Alpes, le berger des Appenins et de l'Etna, le laboureur des bords du Wolga et du Don, ce que ces hommes incultes trouvaient si bien et trouvaient sans peine, des hommes spécialement voués à l'étude de la musique, le pouvaient trouver de même et plus aisément et beaucoup mieux sans doute. Un peu de réflexion suffit pour prouver qu'ils ne le pouvaient pas.

avaient déjà introduit dans leurs opéras bouffes le *finale*, une suite de scènes en musique, différenciées par la mélodie, le ton et le mouvement, selon les situations, et se liant l'une à l'autre à la fin d'un acte. Cette forme était, en elle-même, la réalisation la plus complète de toutes les conditions logiques et esthétiques du drame chanté ; mais de Logroscino qui l'inventa, à ce que disent les historiens, jusqu'à Mozart qui lui donna ses développemens actuels, le *finale* se ressentit du peu de goût qu'on avait en Italie pour les morceaux d'ensemble et surtout de l'extrême faiblesse des compositeurs comme instrumentistes. Il n'enflait pas beaucoup le volume des partitions et ajoutait moins encore à leur mérite. Les airs demeuraient toujours la grande affaire du maestro. Or, dans une comédie, comme Figaro, où personne n'est ni franchement passionné, ni franchement comique, les airs ou l'effusion des sentimens individuels ne pouvaient pas concentrer en eux tout l'intérêt de la pièce. Faute de pouvoir se porter sur les personnages, cet intérêt, nous entendons l'intérêt musical, devait donc s'attacher principalement à l'action même. Telle fut la conséquence à laquelle arriva notre héros et qui lui fit comprendre la nécessité d'écrire non seulement des finales très étendus pour son nouvel opéra, mais encore de disposer toutes les situations mouvantes ou progressives du livret en duos, trios, sextuors, conversations établies sur des marches et des danses, et d'étendre ainsi à une bonne moitié de la partition, le style de finale, lequel sous sa plume, allait devenir le style lyrico-dramatique par excellence. Arrêtons-nous à ce point culminant de l'histoire du drame chanté, pour jeter un coup d'œil en arrière.

Au commencement du XVIIme siècle, nous avons vu

l'opéra naissant, genre renouvelé des Grecs ou prétendu tel, établir son existence et ses lois sur la continuité du récitatif. Le langage du drame chanté avait alors le mérite d'être parfaitement homogène; mais comme il avait aussi le malheur d'être parfaitement faux, la continuité du récitatif ne fut, pour les auditeurs, que celle du plus intolérable ennui. Cette manière primitive de concevoir l'opéra marque le point de vue purement littéraire sous lequel l'envisageaient ses fondateurs, tous savans, poëtes et gens de lettres, mais très mauvais musiciens. Bientôt l'*Aria*, cet heureux accident que les académiciens de Florence n'avaient pas prévu, vient à poindre comme une étoile de consolation et d'espérance, au milieu des ténèbres auriculaires de l'éternelle psalmodie. Quelques phrases de chant mélodieux, bégayées par Cavalli et Cesti, viennent adoucir, par momens, la désolation d'un spectacle que ne peuvent plus porter ni la fable, ni l'histoire, ni les décorations, ni les machines, ni les chevaux. La *musica nuova* rentre en faveur toutes les fois qu'elle s'annule et qu'elle redevient de la musique ancienne, c'est-à-dire de la mélodie et de l'harmonie. De jour en jour, les airs gagnent du terrain sur le récitatif; désormais il sont la seule chose qu'on veuille écouter à l'opéra; mais le récitatif, tout en subissant les solutions de continuité que produisent les momens lyriques, se retranche dans l'action, comme dans une citadelle inexpugnable. Alors, autre mal. Le langage du drame chanté devient double et se divise en deux parties essentiellement distinctes; les acteurs chantent pour le public; mais ce n'est plus que pour les quatre murs qu'ils récitent et agissent. L'opéra se fait concert. Arrive Gluck qui veut le reconstituer en spectacle, y ramener l'unité, en faisant disparaître, autant

comme dans les tons d'église, cette place variait chaque fois, suivant la note arbitraire qui commençait la gamme, il en résultait que les cordes essentielles manquaient plus ou moins à tous les modes authentiques et plagaux ; que le *dorien*, par exemple, commençant à *ré* ou à D, n'avait, faute d'un *ut* dièse, ni sensible pour la mélodie ni accord dominant pour l'harmonie; que le *lydien* commençant à *fa* ou F, rencontrait le triton au lieu de la quarte juste qu'il fallait sur le quatrième degré et ainsi de suite. On aperçoit, du premier coup d'œil, l'impossibilité de construire aucune mélodie naturelle sur ces gammes sans fondement. Aussi, croyons-nous qu'on ne pratiqua jamais les tons d'église dans leur pureté théorique ou grammaticale. Les chantres devaient les corriger et les modifier d'instinct, comme ceux de nos églises modifient encore aujourd'hui le plain-chant greco-russe en introduisant des dièses et des bémols, non marqués sur le livre, partout où l'oreille les exige. De cette manière, les tons d'église, tels qu'ils étaient, purent servir et conserver une apparence de réalité aussi longtemps que le *canto fermo* ne fut exécuté qu'à l'unisson et à l'octave. Mais avec l'harmonie, tout cela devenait une pure illusion. Avec l'harmonie, il n'y avait plus ni dorien ni phrygien, ni aucun autre mode en *ien ;* il y avait le majeur et le mineur qui veulent des notes sensibles et caractéristiques, c'est-à-dire les vraies gammes et les clefs transposées, c'est-à-dire les dièses et les bémols, plus un chant naturel, c'est-à-dire une modulation naturelle, c'est-à-dire en un mot tout ce que refusaient les tons d'église. L'obstacle était insurmontable. Il fallut l'éluder par mille subtilités, par mille supercheries, feintes et échappatoires ; et, de même qu'autrefois on s'était perdu à accorder la progression houcbaldienne

avec les marches licites, ce qui était très mauvais, mais faisable au moins, de même toute la science et le génie des compositeurs s'épuisèrent à la tâche impossible de concilier l'harmonie avec les tons d'église qu'elle repoussait invinciblement. Aussi qu'arriva-t-il? De respects en respects et de ménagemens en ménagemens pour cette institution vénérable, les compositeurs en vinrent, sans qu'ils s'en doutassent, à la ruiner de fond en comble, fort étonnés de trouver un beau jour sur ses débris les 24 tons de la musique moderne, résultat de l'harmonie et de la mélodie perfectionnées.

Le premier expédient dont on s'avisa, ce fut de bémoliser légalement le *si* naturel du mode lydien, lequel *si* formait avec la tonique un triton ou une fausse quarte, intervalle abhorré naguères et aujourd'hui un des fonctionnaires les plus marquans et les plus utiles de l'empire harmonique. Voilà donc le mode grec exactement ramené aux proportions de la gamme moderne et contraint de ressembler à notre *fa* majeur, un peu plus qu'une goutte d'eau ne ressemble à l'autre. Seul entre les tons d'église, il eut cet inappréciable avantage, du moins quant à l'écriture, et j'en fais la remarque avec intérêt, parce qu'elle explique très bien la prédilection toute particulière que les compositeurs du XVI[me] siècle, déjà savans harmonistes, avaient pour ce mode. Presque tous les spécimens de leurs travaux, rapportés dans Burney, portent le *si* bémol à la clef.

Mais c'était peu que d'avoir consacré un bémol. Il fallait moduler après cela, toucher les cordes essentielles du mode, passer dans d'autres tons. Ici, nouvel embarras. Le lydien, converti en gamme majeure, avait bien toutes les cordes qu'il devait avoir, dans les limites de sa tonique; mais sa clef ne suffisait plus pour

ou instinctif d'à peu près toutes les formes mélodiques qui ne devaient pas durer. L'ouverture de Figaro révélait encore en Mozart ce qui n'avait pu se montrer avec la même évidence dans aucun de ses chefs-d'œuvre antérieurs, le plus grand de tous les compositeurs d'orchestre. S'il ne l'eût été déjà en 1786, le problème de son troisième opéra demeurait insoluble. D'après le plan que notre héros avait adopté, les morceaux d'ensemble, à l'action, devenaient la partie du travail la plus considérable et la plus importante. Or, la fable se compose d'une multitude d'incidens compliquées et de scènes intriguées, où il s'agit de jeu beaucoup plus que de chant pour les acteurs. Les formes récitantes, entremêlées de quelques phrases de mélodie, devaient prédominer dans les situations de cette nature. Elles amenaient le langage musical au ton de la conversation familière, bourgeoise ou domestique, qui est celui de la pièce; elles procuraient aux acteurs une liberté de mouvemens et de gestes que ne comporte point le chant mélodieux régulièrement phrasé; elles faisaient marcher l'action au train de la parole, ce qui n'était pas seulement un avantage, mais une nécessité; l'action de Figaro n'ayant pas un moment à perdre, si l'on ne voulait détruire l'effet des scènes les plus piquantes et prolonger le spectacle jusqu'au lendemain. En un mot, toutes les convenances du drame repoussaient le chant des parties vocales et y appelaient la déclamation. Mais quand la mélodie ne trouve point à se placer dans les voix, elle passe naturellement à l'orchestre, comme nous avons cherché à l'expliquer ailleurs, en appuyant nos considérations sur un exemple tiré de l'ouvrage même qui nous occupe. L'orchestre alors renferme plus que de l'accompagnement; il devient le dépositaire de la mélodie principale; il chante pour

les chanteurs ; en lui réside le plaisir de l'oreille, l'intérêt musical proprement dit, qui doit toujours se retrouver quelque part dans une pièce de musique. Le maestro a-t-il fait preuve de *maestria* dans un morceau disposé de la sorte, vous avez devant vous le spectacle lyrico-dramatique le plus satisfaisant et le plus complet qui se puisse imaginer : une action qui marche avec l'aisance et le naturel du drame verbal et une musique qui joint tous les fragmens du dialogue en une harmonieuse unité, qui vous dit toute la pensée des personnages, supplée à leurs réticences, dévoile leurs ruses et leurs mensonges et vous montre ainsi les ressorts du mécanisme psychologique qui les fait mouvoir et parler. Et cette intelligence intime du drame, cette compréhension supérieure à toute analyse intellectuelle, n'est autre chose qu'un plaisir de musicien vivement ressenti ; car vous ne comprenez ici, qu'autant que vous jouissez. C'est là un des plus inexplicables mystères de la musique. Maintenant, il est facile de voir quel rôle revenait à l'instrumentation dans une comédie lyrique où personne, excepté Cherubino, ne dit jamais ce qu'il pense, où tous jouent au plus fin, trompant et trompés tour à tour. On pourrait résumer en deux mots les incroyables et inépuisables ressources d'instrumentiste que Mozart déploya dans cet opéra, en disant que toute la masse d'esprit dont il fallut désobstruer le dialogue, fut versée à pleines charretées dans l'orchestre : de sorte que Beaumarchais, traduit en noires et en croches, demeura à peu près intact, sous la gaze de cette nouvelle version.

Aujourd'hui, quand on veut louer de la musique quelconque, il est rare qu'on oublie de lui accoler l'épithète de spirituelle. C'est un terme à la mode que les journalistes, non musiciens, emploient à tout propos, faute

à ces plaisirs dont on a honte et qu'on ne peut s'empêcher de trouver fort agréables. Ils les méprisaient et c'est à eux qu'ils finissaient toujours par recourir dans leur stérilité et leur impuissance. J'ai soin de recueillir les preuves de ce fait, à mesure qu'elles se présentent. Il est capital et les historiens n'ont pas su le voir.

Ainsi, pendant que les savans étaient occupés à attacher des noms grecs aux modes d'église, ils firent l'observation que les instrumentistes ne jouaient dans aucun de ces modes. Qui disait instrumentiste, disait, dans ce temps-là, racleur et manouvrier, indigne de compter parmi les musiciens. Ces parias de la musique, jouant d'ordinaire en *ut* majeur, on appela leur gamme plébéienne *modo lascivo*. *Modo lascivo*, *ut* majeur! le ton naturel par excellence! N'est-ce pas une appellation infiniment curieuse? Jamais plus sincère hommage n'a été rendu à la vérité, avec une intention moins équivoque de lui faire injure. Combien cette gamme devait chatouiller agréablement des oreilles, vouées par principe aux plus rudes macérations, pour avoir été ainsi flétrie de l'épithète de lascive! On me dira que les compositeurs avaient pourtant, dans le mode lydien corrigé, cette même échelle transposée à la quarte. Oui, mais nous avons vu qu'ils éludaient de tout leur pouvoir les conséquences des gammes normales, quant au chant et à la modulation. Les racleurs, au contraire, les acceptaient toutes franchement et loyalement. Voilà la différence. Ils péchaient sans pudeur contre les modes grecs, sans chercher d'accomodemens avec le ciel par l'entremise des Gaforius et autres casuistes de ce genre. L'oreille y trouvait son compte et la théorie, hautement alarmée, de crier anathème sur d'aussi coupables joies. *Modo*

lascivo fulmina-t-elle! Tel était l'esprit de l'école et tel, ajoutons-nous, était l'esprit du temps. Un plaisir sensuel, si innocent qu'il fût, pouvait, par trop de vivacité, induire en tentation et éveiller le malin qui sait prendre toutes les formes, jusqu'à celle de la gamme majeure.

Nous revenons à notre question qui va se décider d'elle-même après ce qui a été rappelé. Que devaient, que pouvaient faire les musiciens qui les premiers aspirèrent à la vocation d'artiste? De la mélodie? mais l'art comme il était, ne leur en fournissait point et les principes qui les guidaient la rendirent longtemps impossible. Des séries harmoniques de quelque valeur? mais la tonalité, l'accord, la modulation, tout cela était pour eux *terra incognita*. Leur auriez-vous demandé des effets purement rhythmiques? Peut-être en auraient-ils trouvés, s'ils eussent composé pour le tambour; mais ils composaient pour la voix et dans toute musique, où il y a plus que du rhythme, le rhythme, j'entends celui qui produit de l'effet, est inséparable de la mélodie. Décidément les compositeurs du XIVme siècle n'avaient en leur possession aucun des élémens dont l'emploi leur eût permis de traiter la musique comme une des formes de la poésie. La partie esthétique de l'art, qui est l'art même, n'entra point dans leurs idées et comment y serait-elle entrée, je le demande? Privés de tout moyen d'émouvoir et de plaire, comment auraient-ils soupçonné que plaire et émouvoir étaient justement les seules et véritables fins de la musique. C'eût été se condamner à ne rien faire du tout et ils devaient faire quelque chose. Mais quoi? La réponse est dans leurs œuvres.

Par sa nature complexe, la musique présente deux points de vue essentiellement distincts, dont l'un, fort

heureusement, ne dépassait pas l'horizon du moyen âge. La musique est un art; mais elle est aussi une science dans toute la rigueur et la vérité du mot, puisqu'elle repose sur le calcul. Outre la canonique, dont on a le bon esprit de ne plus beaucoup s'embarrasser aujourd'hui, il y a des degrés mélodiques à compter, des distances rhythmiques à mesurer, des intervalles harmoniques à joindre, des marches multiples à combiner, le tout exprimé par des chiffres. Considérés sous ce rapport, tous les problèmes de l'oreille se résolvent en formules numériques et voilà le côté que des contrapontistes, non encore musiciens, pouvaient saisir et dont ils s'emparèrent en effet. La musique leur apparut tout uniment comme une branche des mathématiques appliquées; ils la traitèrent en conséquence. L'exemple de Machaud nous a montré à quoi se réduisirent leurs premiers calculs: supputer les intervalles, différencier la valeur des notes, varier le dessin linéaire des parties par le mélange du mouvement parallèle, oblique et contraire; c'était peu de chose. Bientôt les musiciens comprirent qu'il fallait donner au principe mathématique, le seul valable qui les guidât, toute l'extension dont il était susceptible; inventer quelque règle génératrice d'une infinité de calculs assez profonds ou assez difficultueux, pour occuper dignement les adeptes de la science musicale. La règle fut trouvée.

Depuis que le monde était monde, il n'y avait eu probablement que deux manières de chanter en chœur. Ou tous commençaient ensemble, ou bien un seul, le coryphée, entonnait le chant et les autres s'y joignaient après une pause plus ou moins longue, soit à l'unisson, soit en harmonie. Hé! n'y aurait-il donc que cela et ne pourrait-on pas aussi attaquer les mêmes phrases, chant

et paroles, l'un après l'autre, à tour de rôle, se sera demandé, on ne sait où ni quand, un de ces hommes prédestinés aux grandes découvertes et—à l'oubli. Une idée très simple, n'est-il pas vrai, on ne peut plus simple et trois siècles consécutifs iront y puiser leur sagesse; et l'idée porte en germe Palestrina, Bach et Mozart; et tout l'avenir, toute la fortune de la musique s'y rattachent par ces trois anneaux resplendissans de la chaîne des âges. Chacun de mes lecteurs a nommé le canon.

La conséquence la plus immédiate de cette idée fut de donner aux parties un arrangement tel qu'elles eurent l'air de fuir l'une devant l'autre ou de se poursuivre; car, tandis que la seconde répète le dire de la première, celle-ci, ne s'arrêtant point, a déjà passé à une autre phrase, qu'elle abandonne à son tour, dès que la voix retardataire y est arrivée. Y a-t-il plus de deux parties, la troisième se trouve liée par les mêmes rapports à la seconde, la quatrième à la troisième et ainsi de suite. Aucune d'elles n'accélérant sa marche, aucune ne la retardant et toutes allant du même pas, séparées par d'égales distances, il en résulte une course sans fin vers un but de jonction impossible, c'est-à-dire une fugue perpétuelle ou un canon. De la répétition littérale du sujet, à l'imitation proprement dite, il n'y avait pas loin. Ainsi, au lieu de traiter le sujet à l'unisson ou à l'octave, on le pouvait traiter à la quarte, à la quinte et à tous les intervalles; au lieu de reproduire exactement la forme mélodique du sujet, sur d'autres degrés de l'échelle, on pouvait, en intervertissant l'ordre des notes dont il se compose, le reproduire en sens contraire et lui donner un mouvement retrograde; on pouvait le commencer par la fin et le finir par le commencement; on pouvait le soumettre à *l'augmentation* ou à la

diminution, le recomposer avec des notes de plus longue ou de moindre durée; on pouvait mille autres choses encore. Je n'ai pas à expliquer les règles du canon que le lecteur est présumé connaître; mais le peu que j'en dis suffira pour faire entrevoir à ceux mêmes qui ne les sauraient pas, la multitude innombrable, la variété infinie et la difficulté accablante des combinaisons qui pouvaient en découler. Qu'on juge de l'empressement des musiciens à accueillir une invention qui s'accordait si largement avec les idées et les nécessités réelles de l'époque. Quel océan de calculs sans rivages et sans fond! Tous s'y précipitèrent tête baissée, oreilles bouchées surtout.

Pendant un période d'environ 250 ans, le canon s'imposa de plus en plus aux musiciens comme une législation générale et suprême; il fut l'objet exclusif de leurs poursuites et de leurs veilles, la mesure unique de leurs talens et la condition *sine qua non* de leur célébrité; il envahit tout, et la musique d'église et le peu qu'il y avait de musique séculière. La pensée captive se façonna si bien à l'esclavage canonique, devenue pour elle l'ordre légal par excellence, qu'on la vit frappée d'une incapacité absolue à produire autre chose que des canons. Un germe mélodique ne pouvait tomber dans la tête du musicien, que la réplique ou l'imitation, à tel ou tel degré, ne s'y fissent aussitôt entendre; les bras de polype de la fugue saisissaient le motif naissant et le voilà broyé en poussière impalpable. Contrainte salutaire, esclavage heureux pour qui n'aurait pas su user de la liberté. Un peu moins de gêne, et la pensée musicale d'alors était réduite au néant.

De même que le canon était la pierre de touche du savoir des compositeurs, il servait aussi à éprouver les

connaissances musicales et la perspicacité des chanteurs. On n'écrivait presque jamais les parties en entier, mais on offrait l'ouvrage à l'exécution sous une forme énigmatique et ordinairement avec une sorte de devise, qui contenait ou était censée contenir le mot de l'énigme, par exemple: *Trinitatem in unitate veneremur; Nigra sum sed formosa; Cancrisat;* (l'imitation rétrograde ou à marche d'écrevisse) *Crescit* ou *decrescit in duplo, triplo* etc. (l'imitation par augmentation ou diminution double ou triple) *Descende gradatim* (probablement l'imitation à la seconde inférieure.) *Contraria contrariis curantur.* Je ne devine pas tout à fait le sens de cette dernière maxime, mais je ne la crois nullement dangereuse en musique. Le grand Hahnemann conviendrait lui-même qu'elle n'y tue pas. Si bien donc, que pour chanter un canon, il fallait être presqu'aussi bon mathématicien que pour le composer, et que faire de la musique à la mode des règnes de Charles-Quint et de François I, c'était jouer au jeu de casse-tête. Les compositeurs se vengeaient ainsi sur les chanteurs contemporains et les historiens futurs des peines incroyables que leur coûtait leur métier de canoniste.

A voir aujourd'hui ces chefs-d'œuvre de patience et de sagacité, ces calculs où la mélodie et l'harmonie n'ont pas été portées en ligne de compte, ces problèmes dont la solution ne donne jamais rien qui ressemble à la musique, tout ce pénible labeur sentant si fort la lampe, les octaves et les quintes, on est tenté de dire *canon que me veux-tu ?* comme un savant français le demandait naguères à une sonate. N'ayant pas l'honneur de connaître la sonate, j'ignore ce qu'elle aurait pu répondre. Quant au canon, il vous répond très clairement et très intelligiblement: je veux que vous reconnaissiez en moi

le produit d'une tendance nécessaire, qui seule pouvait diriger l'art vers l'accomplissement de ses hautes destinées. J'exige de vous, mélomane, respect et gratitude. Nommez quelque chose de grand et de durable, parmi les productions si habituellement éphémères de la musique, qu'une large part ne m'en revienne. Je suis, entendez bien ceci, la cheville ouvrière de la haute musique d'église, de la grande musique instrumentale et de la bonne musique de chambre, et ceux qui me bannissent entièrement de la musique de théâtre, se condamnent eux-mêmes à mourir jeunes. Si je vous apparais ridicule et misérable au XVme siècle, c'est que je n'avais, pour m'aider, ni les accords qu'on connaissait à peine, ni la mélodie qu'on ne connaissait pas du tout. Pouvais-je me passer de leur secours et devenir de la musique, moi seul? Pas plus que le granit, le marbre le ciment et le fer ne peuvent se passer d'un plan d'architecture, pour devenir un palais ou un temple. Mais aussi que seraient le palais et le temple, s'il n'y avait ni pierres, ni fer, ni mortier? qu'auraient fait vos grands architectes de l'harmonie, les Bach, les Händel, les Haydn et les Mozart, si des ouvriers habiles et patiens n'avaient, pendant deux siècles, extrait des carrières, tiré des mines, préparé, taillé, façonné, forgé et équarri ces solides matériaux que moi, canon, je représente si fidèlement avec mes imitations, mes répliques, mes inversions, mes analyses thématiques et mon contrepoint double? Ce qu'ils eussent fait! de jolis pavillons en bois peint, avec des corniches mélismatiques et des frises roulantes; frais et brillans pour une heure, après quoi la mode aurait soufflé dessus et tout aurait disparu jusqu'à la trace.

Cette apostrophe du canon est, j'en conviens, quel-

que peu pédantesque et arrogante; elle sent son vieux temps, et il y a tout plein de monde à qui elle déplairait aujourd'hui. Pourtant la réponse est juste à certains égards, instructive même et je regrette que des gens qui ont tant médit du canon, tant parlé de mauvais goût, de style gothique, de barbarie flamande, etc., ne l'aient pas mieux comprise. Elle leur eût prouvé que l'art musical a suivi très logiquement la marche qu'il devait suivre, en allant du contrepoint canonique à l'harmonie et de l'harmonie à la mélodie, au lieu de commencer par cette dernière. N'est-ce pas également ainsi que marchèrent les langues, une fois arrivées à l'état de littérature. Partout, dans les créations de la parole, les vers ont précédé la prose et la forme a dominé avant l'idée. Partout, la convention et l'autorité exercèrent une tutèle indispensable, dans l'enfance du savoir pratique de la raison et du goût qui croissent ensemble et vont toujours du même pas. Le développement des langues modernes, comparé à celui de la langue musicale, offre une suite de rapports dont il est impossible de méconnaître le nombre, la corrélation successive, l'enchainement historique et logique et la parfaite exactitude quant aux termes de leur analogie. Le chant primitif et sans art, correspond à la poésie primitive et sans art qui lui sert de texte; le contrepoint, en général, c'est la versification écrite et déjà ramenée à des règles quelconques; le canon, en particulier, nous donne l'esprit et l'image de quelques genres de versification spéciaux, précisément du même âge que lui et basés sur des combinaisons non moins difficultueuses, non moins arbitraires et puériles et, quelquefois même, sur des combinaisons identiques avec les siennes. Tels sont les bouts-rimés, les acrostiches, les vers léonins, rimant par le

milieu et la fin, l'ancienne forme de la ballade, le chant-royal, le sonnet, la sextine, infiniment plus difficile encore, mais demeurée inconnue en France et dont Pétrarque seul, dit-on, a laissé quelques bons modèles; les poëmes dont les mètres inégaux reproduisent la ressemblance de quelque objet matériel, d'une croix ou d'un œuf par exemple; les pièces de vers qui renferment un sens double, selon qu'on les lit du commencement à la fin ou de la fin au commencement; en un mot toute cette poësie dont la difficulté vaincue était le seul mérite, poësie oculaire, comme la musique contemporaine n'était non plus que de la musique oculaire. Plus loin, la fugue tonale et le style contrapontique moderne représentent avec une égale fidélité, tant pour l'analogie que pour les dates, la poësie des nations civilisées et des langues faites, la versification débarrassée de toute observance ardue et gratuite, soumise à des principes simplifiés qui relèvent uniquement de la prosodie de l'idiome ou de l'oreille. Enfin, pour épuiser une comparaison dont les termes se présentent d'eux-mêmes, nous voyons dans le style harmonico-mélodique, l'exact équivalent de cette prose facile, souple, élégante et correcte, qui partout a été le résultat définitif des développemens du langage. Le style mélodique ne reconnait d'autres lois que celles de la composition pure, *reiner Satz*, comme cela se nomme si bien en allemand, sans lesquelles aucune musique ne saurait exister. De même, la prose se règle sur les seules lois de la grammaire et de la syntaxe, complétées et au besoin corrigées par l'usage, sans quoi on ne pourrait ni bien parler ni bien écrire. Une chose est à remarquer néanmoins; c'est que la prose verbale a le droit et souvent l'obligation d'être prosaïque. La prose musicale, elle,

ne peut jamais se passer de poésie; il lui en faut autant et plus qu'au style fugué, quoique celui-ci représente la versification en musique. Mais ce qui autrefois eût établi une différence, devient peut-être aujourd'hui un nouveau point de similitude. N'est-il pas convenu que la prose d'aujourd'hui est plus poétique que les vers d'aujourd'hui, et ne voyons-nous pas les poètes se faire prosateurs, pour être poètes plus à leur aise?

Nous venons d'indiquer ces curieuses analogies dans les effets. Qui voudrait remonter aux causes, aurait à les chercher dans l'histoire générale de l'humanité. C'est là que se dévoileraient, en entier, les rapports qui impriment à la littérature et aux arts le cachet du siècle et leur donnent, entre eux, comme un air de famille, en les faisant ressembler tous à l'idée contemporaine dominante, leur mère commune. Notre tâche, à nous, est d'examiner en musicien, pourquoi les choses ont dû se passer ainsi dans les limites de notre art.

Si dès le XIVme siècle, les compositeurs se fussent jetés dans la mélodie, l'art serait devenu stationnaire au moment de sa naissance, comme il le fut chez les anciens et comme il l'est encore chez tous les peuples, que l'Europe n'a pas englobés dans sa sphère de civilisation. La mélodie a un attrait si puissant, qu'une fois admise en composition, les meilleures têtes de musiciens ne se seraient plus occupées que d'elle. Mais qu'aurait-on fait pour elle? je devrais demander d'abord où on l'aurait prise. Devait-on la prendre au peuple, comme on le fit deux siècles après, quand un tel emprunt pouvait avoir lieu sans danger et même avec profit pour l'art, déjà riche de son propre fonds. Mais c'eût été la ruine de la musique au temps des plus vieux contrapontistes qui n'avaient pas encore de quoi accom-

pagner le chant le plus simple. On vous eût placé sous un air de cabaret, quelque basse grecque, dont le bon sens musical des auditeurs aurait fait prompte justice et alors on eût chanté et joué sans accompagnement; l'art tombait ou remontait, si vous le voulez, au niveau musical du peuple; mais aussi une fois là, il n'y avait plus de progrès possible; la porte en était murée à tout jamais. Le dilettantisme qui, comme la mélodie, était à l'état de nature, qui ne se groupait alors qu'autour des trouvères, ménétriers et autres musiciens non artistes, le dilettantisme serait intervenu impérieusement dans les travaux des compositeurs; la bourse en main, il leur eût crié : de la mélodie, de la mélodie et toujours de la mélodie, bonne ou mauvaise n'importe; celle qu'on a est toujours excellente, quand on n'en connait pas d'autre. Quel musicien-artiste eût résisté à l'appel du public? qui désormais se serait desséché le cerveau et creusé l'estomac à faire du contrepoint canonique, rebuté des mélomanes et pour cause, alors que l'argent, la gloire et la satisfaction d'écrire des choses agréables à l'oreille, auraient pu s'acquérir à mille fois moins de frais? Dans cette hypothèse, le germe de la musique savante devait se perdre dans la musique populaire et l'art mourir infailliblement, pour ne plus renaître.

Remercions sainte Cécile, notre bienheureuse patronne, de ce que le mépris des vieux docteurs pour tout ce qui n'était que naturel, mépris qu'elle-même, sans doute, leur inspira dans sa haute prévoyance, leur eût fait éviter un écueil, contre lequel tous les systèmes de musique précédens s'étaient brisés. Depuis des milliers d'années, les hommes avaient marché dans les voies de la mélodie instinctive, si attrayantes, si fleuries et toujours si stériles, néanmoins. Par elle, avaient com-

mencé et fini tous les peuples de l'antiquité. Ils la cultivèrent dès l'état sauvage, jusqu'aux époques de leur splendeur et jusqu'aux derniers périodes de leur existence politique. Que s'en est-il suivi? rien du tout, quant à l'art de la composition. Tournez les yeux vers l'Asie, et vous y verrez encore la continuation des mêmes effets négatifs, provenant des mêmes causes.

Qu'au temps des Dufay et des Binchois, un Rameau fût venu pour leur expliquer la basse fondamentale et la formation de l'accord par tierces superposées; que d'autres théoriciens leur eussent enseigné les vraies gammes et l'harmonie diatonique (la totalité des ternaires, quaternaires et quinternaires dont les degrès de l'échelle majeure et mineure se trouvent être le siège) oh! alors on n'avait plus qu'à se mettre à l'œuvre; les compositeurs se transformaient tout de suite en musiciens; et, en dix ans, l'art faisait plus de progrès qu'il n'en avait pu faire en quatre siècles. Avouons-le, tout ce qui est connu ressemble infiniment à l'œuf de Colomb, quoique entre Colomb et Rameau il y ait cette différence, que l'œuf était debout sur sa pointe, quand le second arriva. Il se serait bien gardé de venir auparavant. Si la spéculation pouvait jamais remplacer le travail des siècles, le temps n'aurait plus rien à faire. C'est donc par la routine et le tâtonnement que les musiciens devaient compléter la théorie des accords et des relations modales, et rien, ce me semble, ne les y conduisait plus sûrement que les lois du genre fugué. Disons plus; elles seules pouvaient les y conduire.

La règle canonique imposait au musicien une marche contrainte que déterminaient d'avance les distances proportionnelles, le degré et le genre spécial de l'imita-

tion. Toute la difficulté, et souvent elle était très grande, consistait à accorder ces données coercitives, avec le peu qu'on savait d'harmonie ou de composition pure. Flatter l'oreille, n'était pas et ne pouvait pas être la grande affaire des canonistes, nous l'avons déjà dit; cependant, ils craignaient de l'offenser par un emploi trop fréquent des dissonances et leurs craintes, à cet égard, étaient même singulièrement exagérées. Obéissant de cette manière, à un principe qui n'avait rien de commun en soi avec les règles de la composition pure, ils ne pouvaient pas toujours prévoir, en commençant, à quels résultats harmoniques les mènerait le canon, et ils heurtaient habituellement ainsi contre des assemblages de notes, autres que l'accord parfait, majeur et mineur. Parmi ces combinaisons imprévues ou accidentelles, il y en avait qui semblaient pouvoir être tolérées, comme notes de passage, dans leurs degrés dissonans. D'autres, au contraire, affectaient l'oreille avec tant de rudesse, qu'on hésita à les laisser passer, même à titre de notes de passage. Plus le style canonique se subtilisa, et plus on fit naturellement de découvertes dans la classe des accords tolérables; mais plus aussi les dissonances blessantes se multiplièrent, et il fallait si peu pour blesser, imaginairement, des oreilles qui avaient peur de tout ce qui, dans les livres, ne portait pas le nom de consonnance. Une foule de cas se présentèrent ainsi où la règle canonique disait oui et l'harmonie disait non. Voilà ample matière à contestation et à noise. Quel parti prendre, entre ces deux pouvoirs qui tous deux avaient reçu le serment de fidélité des musiciens? Sacrifier l'harmonie et déchirer l'oreille, on n'était plus assez barbare pour cela; enfreindre les lois du canon, déranger la symétrie oculaire et l'exactitude arithmé-

tique, on était encore trop simple pour oser y songer. D'ailleurs, sans l'accord de ces deux choses, le mérite de la difficulté vaincue disparaissait et le travail perdait toute valeur aux yeux des juges. Nécessité est mère de l'invention. On chercha des expédiens et, peu à peu, de père en fils et de siècle en siècle, on trouva les préparations, les solutions, les syncopes ou ligatures motivées, les anticipations, les retards, les règles qui gouvernent les notes de passage, les points-d'orgue ou pédales, etc. toutes découvertes de la plus haute importance qui furent d'abord regardées comme une espèce de compromis, entre les exigences immuables de l'harmonie et les volontés capricieuses, mais non moins absolues de la fugue. Dans ces artifices de haute composition, nos anciens voyaient un remède et non un aliment pour l'oreille, et ils en usaient avec beaucoup de sobriété et de précaution, les sages médecins qu'ils étaient. Mais une fois que l'oreille eût goûté par régime du fruit défendu des dissonances, elle s'y habitua si bien, avec le temps, que le mal se changea en plaisir et la nécessité technique en une nécessité esthétique. Dès lors, les complications dissonantes, amenées à dessein et multipliées par goût, devinrent l'âme de la musique contrapontique perfectionnée.

Ou je me suis mal expliqué, ou le lecteur a dû comprendre que le canon fut la source de toutes nos richesses harmoniques, et que jamais pareilles découvertes n'auraient eu lieu, si dès le commencement, on eût suivi les erremens du style mélodique ou de l'inspiration libre.

Le canon, après avoir circulé quelque temps parmi les adeptes de la musique, sous une enseigne profane,

comme une curiosité rare et divertissante, (*) ne tarda pas à s'introduire dans la composition d'église. Là, il dut contracter alliance avec le plain-chant romain, sauf à le déposséder plus tard par une suite de transactions, acceptables quant à la forme, ruineuses quant au fond. Vous, plain-chant, continuerez à chanter dans le *ténor,* comme vous l'avez fait de temps immémorial, note pour note, et moi, canon, j'occuperai les autres parties, où je vous servirai de mon mieux; vous serez toujours le maître. De ce marché accepté et conclu, sortit la forme la plus ancienne des ouvrages d'église en contrepoint: un travail modérément intrigué d'abord qui permettait d'entendre distinctement le *canto fermo;* puis des jeux canoniques qui, en se multipliant, couvrirent de plus en plus la voix dépositaire du chant traditionnel et finirent par l'étouffer. Mais c'était peu que d'avoir élevé un mur de séparation entre l'oreille et le chant d'église, réduit à n'exister que pour les yeux; bientôt les musiciens se permirent de lui substituer des *ténors* de leur invention et beaucoup plus souvent encore des mélodies populaires. L'usage d'établir toute la musique d'une messe sur quelque chant profane, remonte presque aussi haut que la naissance même du contrepoint. M.r Kiesewetter qui a restitué à l'école flamande ou belge, le glorieux droit d'aînesse que lui disputaient d'autres historiens, nous donne des exemples du travail de Dufay, d'Eloy et de Faugues, chefs d'une école antérieure à Ockenheim, et les premiers à qui l'on puisse décerner, sans trop d'exagération, le titre de compositeurs. Or, Dufay, le plus ancien des trois, a

(*) Le plus ancien canon rapporté dans Burney est établi sur un texte mondain: *Sumer is icumen in Lhude sing Cuccu.*

écrit une messe sur la chanson de *l'homme armé.* Josquin, le héros du XVme et Palestrina, le héros du XVIme siècles, ont aussi composé, sur cette même chanson, leurs plus savans, sinon leurs plus beaux ouvrages d'église.

Burney se récrie beaucoup contre cet usage. Quoi de plus extravagant et de plus scandaleux que de faire chanter la messe sur des airs de rues et de guinguettes? Il est des réflexions dont un homme judicieux doit se défier, à cause précisément qu'elles viennent à l'esprit de tout le monde. Et d'abord, le docteur aurait dû songer que la coutume, malgré ce qu'elle parait avoir de profane et d'absurde, se maintint pendant trois siècles, ce qui est une vie prodigieusement longue pour une absurdité sans déguisement et sans excuse. Ensuite, Burney aurait dû voir, et mieux qu'un autre, qu'ici l'inconvenance était dans l'idée de la chose et non dans la chose même. La mélodie populaire, adoptée pour *canto fermo*, ne tenait point l'emploi de ce qu'on nomme aujourd'hui une mélodie principale, et elle influait peu sur le caractère de l'ouvrage dont elle était la base. Reléguée dans une partie mitoyenne, le ténor, changée et variée, augmentée ou diminuée, au gré des exigences canoniques, souvent brisée par de longues pauses, fractionnée et librement imitée entre les autres parties, couverte en dessus et en dessous de contrepoints qui la déguisaient parfaitement, cette mélodie devenait méconnaissable pour ceux-là même qui l'auraient chantée tous les jours. Ainsi, il n'y avait là aucun scandale, du moins pas pour l'oreille.

Cependant l'usage, en lui-même, eût été digne de fixer la plus sérieuse attention des historiens. Burney et ses confrères pouvaient rechercher quelle nécessité techni-

que perpétua, trois siècles durant, une coutume aussi étrange et aussi contraire en apparence à l'esprit religieux de l'époque; ils pouvaient se demander par quel miracle le pédantisme scolaire condescendit à emprunter quelque chose à la pratique musicale du peuple, qu'il méprisait souverainement; le pédantisme, disons-nous, qui plus que dans tout autre art et toute autre science, entassait en musique une effroyable montagne de paroles grecques et latines, ou vides de sens, ou n'offrant que des idées fausses et, le plus souvent, n'ayant rien de commun avec la musique; le pédantisme enfin qui pesait sur elle et l'étreignait, tel qu'un cauchemar, au point de l'étouffer presque. Qui nous expliquera cette immense contradiction? Je me flatte de l'avoir expliquée déjà, dans tout ce qui a été dit précédemment sur la musique naturelle et sur les ressources primitives de la musique à l'état d'art.

Les compositeurs, longtemps et nécessairement incapables de rien trouver qui ressemblât à de la mélodie, avaient besoin, pour la construction de leur échafaudage contrapontique, d'une donnée première et immuable qu'on nommait, à cause de cela, *canto fermo*. On le prit d'abord dans le plain-chant d'église; mais quand la science du contrepoint et de l'harmonie eût fait les progrès notables dont témoignent les productions de la plus ancienne école flamande, on vit combien le plain-chant, avec ses gammes contre nature, était une base d'opérations étroite et gênante. Que mettre à la place? inventer était difficile; inventer heureusement plus difficile encore, pour ne pas dire impossible. Dans cette perplexité, les musiciens durent reconnaître, bien malgré eux sans doute, que les airs populaires, plus chantables et mieux caractérisés sous le rapport de la tonalité et du rhythme, que tout ce

que l'art pouvait créer, se prêtaient avec infiniment plus d'aisance aux diverses évolutions du contrepoint fugué. Beaucoup d'honnêtes gens sont devenus voleurs par nécessité, mais voleurs honteux, voleurs craignant la découverte plus que le châtiment du vol. C'est l'histoire des vieux contrapontistes. Ils dérobaient au peuple ses chansons et ils savaient se mettre en garde contre les dénonciations de l'oreille, car ils ne péchaient pas ainsi dans l'intention de rendre leurs ouvrages d'église plus mélodieux, mais uniquement dans l'intérêt du contrepoint, je le répète, et c'est ce qui les distingue de quelques modernes du XVIme siècle, qui prirent ces mêmes chansons et y ajoutèrent des accompagnements, pour l'amour de la mélodie, c'est-à-dire pour l'amour des chansons.

Ce fut ainsi, néanmoins, que l'élément mélodique commença à s'introduire furtivement dans les travaux des contrapontistes. Avec un ténor chantable, les autres parties qui étaient faites à son image, plus ou moins, devaient aussi chanter quelque peu. En outre, on n'était pas tenu envers une pauvre chansonnette, veuve de son texte mondain, aux mêmes égards et aux mêmes respects qu'envers le plain-chant traditionnel. On prenait avec elle toutes les licences dont nous avons déjà parlé; on la mettait en pièces et on construisait le canon avec ses débris. Cette nouvelle manière de traiter le *canto fermo* qui le dépouillait de son inviolabilité et ne lui laissait que son titre, était mieux adaptée aux besoins du style contrapontique et aussi plus favorable à la mélodie, parce que le chant, autrefois prisonnier dans le ténor, passait maintenant, en vertu de l'imitation, d'une voix à l'autre. Un exemple va rendre la chose tout à fait claire. Nous l'empruntons à Josquin de Près, *Josqui-*

nus ou *Jodocus Pratensis*, ce grand homme à la double face historique, ce génie de transition qui clot la liste des calculateurs de notes et ouvre celle des vrais compositeurs. Josquin s'étant trompé de date en venant au monde, reparut, comme chacun sait, deux cents et quelques années plus tard sous le nom et les traits de Johann Sébastian Bach. Le tort de l'anachronisme fut alors réparé; l'homme montra tout ce qu'il pouvait faire.



Ceci est *l'Osanna* d'une messe construite sur *fai-sans regrés*, une chanson que la basse et le ténor se partagent en canon strict, et dont les parties supérieures donnent une espèce de paraphrase fuguée, mais très peu correcte sous le rapport de l'harmonie. Les cadences de la troisième à la quatrième et de la neuvième à la dixième mesures, devaient écorcher même les oreilles contemporaines.

Il y a, dans l'histoire de la musique, un fait célèbre qui a l'air d'être en contradiction avec ses précédens.

Josquin, nous dit-on, fut un génie du premier ordre; il éclipsa tous ses dévanciers et ses ouvrages servaient encore de modèle aux compositeurs, passé le milieu du XVIme siècle. Mais n'est-ce pas aussi vers cette même époque, qu'éclatèrent les plaintes du concile de Trente touchant la décadence de la musique d'église, plaintes dont les historiens n'ont pas essayé de nier la justice en les rapportant. Elles n'étaient que trop fondées. Or, qui étaient les fauteurs de cette décadence? les élèves de l'école flamande, les nourrissons de ce même Josquin que Burney va jusqu'à nommer le père de l'harmonie moderne, quoiqu'il n'en soit tout au plus que l'aïeul, le père du véritable père, lequel est Palestrina. Comment pouvait-il donc y avoir, à la fois, progrès et décadence? Examinez le texte noté que j'ai mis sous vos yeux et il vous répondra là-dessus beaucoup plus clairement que la prose des historiens. Vous y verrez d'abord un progrès et un progrès immense, quant à l'art de la composition, qui déjà passait à l'état de musique sous la plume du grand Josquinus Pratensis; puis vous y verrez de quoi se plaignaient les pères du concile de Trente et, avec eux, tous les bons catholiques qui allaient à l'église pour entendre la messe. Ils se plaignaient, non pas précisément de la décadence d'un art trop jeune, trop imparfait surtout, pour avoir eu le temps et la póssibilité de se corrompre, mais de ce que le style contrapontique avait tué le vieux chant d'église, et de ce qu'il ne laissait plus entendre les paroles du rituel, au milieu des fugues, imitations et autres jeux canoniques sans fin, où elles s'engloutissaient comme dans un tournant. Un tel art, si grande qu'en fût la valeur aux yeux des juges, dégénérait ainsi dans son application en abus manifeste, et le plain-chant grégorien, non har-

monisé, qui représente la musique d'église à l'état de nature, devait naturellement lui sembler préférable.

Le style de composition qui provoqua ces justes plaintes, aurait pu donner lieu à d'autres griefs. Indépendamment du tort que les canonistes faisaient aux paroles, leur musique manquait, en elle-même, de toute convenance avec les actes de religion qu'elle accompagnait; mais c'est ce dont ni les hommes d'église, ni les compositeurs, ni personne, ne pouvaient s'inquiéter alors. C'eût été juger du *caractère* de la musique, et celle du temps n'en avait aucun; c'eût été demander à la science harmonico-mathématique, ce que l'art poético-musical seul eut été capable de fournir, et cet art était inconnu. L'expression n'existait pas, ou si elle se trouvait quelque part, ce ne pouvait être que dans l'exécution. Dans l'arrangement des notes, on n'en voit pas l'ombre.

L'insignifiance, voilà le trait le plus marquant et le plus général pour caractériser cette seconde époque de la musique, un cycle d'environ 300 ans, qui commence aux plus vieux monumens de contrepoint écrit et s'achève à Palestrina, le premier des compositeurs expressifs. Ce fut le temps de la suprématie gallo-belge, établie et maintenue par plusieurs générations de contrapontistes dont Dufay, Okegem, Josquin et Willaert furent, de maitres en élèves, les chefs et les représentans. Une suite de progrès non interrompus s'échelonnent, à la vérité, sur les distances chronologiques assez régulièrement mesurées, qui séparent ces quatre règnes de la plus vieille dynastie musicale, dont l'Europe eût reconnu les lois. On pourrait donc les diviser en différentes époques, comme l'ont fait les historiens et comme ils devaient le faire; mais de notre point de

vue, qui n'est pas le leur, on n'aperçoit à travers les dates, les noms-propres et le progrès, que le développement continu d'un seul et même période. Quelque différence de savoir qu'il y eût entre Dufay et Josquin, par exemple, un rapport plus saillant que cette différence, les rapproche aux yeux des modernes. Nous les rangeons dans la même catégorie de musiciens, parce que ni l'un ni l'autre ne l'étaient encore en effet. Pour eux, le sens de la musique se trouvait ailleurs que dans les aperceptions de l'oreille; car ils le cherchaient en dehors de l'harmonie, en dehors de la mélodie et du rhythme. Ils croyaient pouvoir combiner les notes comme on combine des chiffres; et, au lieu de cela, les notes s'arrangeaient comme les mots d'une langue inconnue, qu'on aurait disposés, d'après certaines règles de nombre et de symétrie, pour le plaisir des yeux; chose qui devait sembler absurde aux bons esprits du temps où elle se pratiquait et qui ne doit plus paraître telle à ceux du nôtre, aujourd'hui que nous en pouvons apprécier les conséquences les plus lointaines. Ce travail si oiseux en apparence, si misérable dans ses premiers résultats, si barbare et si gothique, au dire des historiens, était, en réalité, un travail d'apprentissage ou de déchiffrement, auquel les contrapontistes se livraient avec ardeur, sans en connaître le but qui appartenait à l'avenir. Dieu seul le savait. A force de placer, de déplacer, d'intervertir, de grouper et de combiner, de toutes les manières, les mots incompris de la langue musicale, on leur arracha petit à petit le secret de leur signification; et le sens, une fois entrevu, donnait de lui-même les constructions mélodico-logiques et harmonico-grammaticales, désormais exigées pour le produire. De la juridiction des yeux, la musique passa ainsi, par degrés, à la juridiction trop

longtemps oisive de l'oreille, de l'état de science exacte parasite, à l'état de poésie ; au XVIme siècle, la musique fut de la musique enfin. Siècle, mémorable entre tous les siècles, qui proclama majeure la raison humaine, peupla les cieux de nouveaux astres, doubla l'étendue du monde géographique, et ajouta au monde idéal des arts le plus enchanteur de ses domaines. L'harmonie et la mélodie sont aussi tes enfants, et pour nous mélomanes, elles ne sont pas assurément tes moindres gloires, ô siècle miraculeux !

Le moyen âge léguait, en expirant, aux âges de la civilisation qui approchaient, deux formes dépositaires de tout ce qu'il y avait eu jusqu'alors de musique savante : le plain-chant et le canon. Ces formes n'avaient rien qui pût intéresser l'oreille, qu'elles fussent réunies ou séparées. Le plain-chant sans le canon, n'était pas encore de la musique ; avec le canon, il cessait d'exister, et ce dernier n'était lui-même qu'un bruit sonore qui emportait le latin de la liturgie, une perte d'autant plus regrettable, que nulle interprétation musicale du sens des paroles ne venait y suppléer. Les choses allaient ainsi empirant de jour en jour, quand vers le milieu du XVIme siècle, la patience des auditeurs se lassa enfin, parce que leur raison commençait à s'éveiller. Tous se récrièrent contre une musique ainsi faite, excepté ceux qui la faisaient. A bas le canon ! ce à quoi les mélomanes ajoutaient probablement, *in petto*, et le plain-chant à bas ! Cependant, le plain-chant était presque aussi vieux que le christianisme ; le canon également comptait bien des années. Pouvait-on avoir suivi, pendant plusieurs siècles, des voies scientifiques inutiles dans le présent, et définitivement improductives dans l'avenir ? Ce serait admettre que l'humanité est libre

de perdre son temps comme un seul homme, et elle ne l'est point. Dans les tendances générales de l'esprit humain, il ne saurait jamais y avoir rien d'absolument inutile; mais nous jugeons souvent mal de ce qui se passe sous nos yeux et à nos oreilles, comme jugerait le lecteur d'un livre sans conclusion, ou le spectateur d'un drame sans dénoûment. Si le livre parait inintelligible, le drame absurde et immoral, c'est qu'il nous manque les derniers chapitres et les derniers actes qui expliquent et justifient tout; et voilà pourquoi l'histoire contemporaine, qu'il s'agisse de musique ou d'autre chose, est toujours difficile à écrire. Qui eût voulu apprécier, en mélomane, le mérite, la force virtuelle du plain-chant romain avant Palestrina, se serait beaucoup trompé, n'est-il pas vrai; qui eût examiné, en professeur d'esthétique, la signification de la fugue avant Händel et Bach, ou sans les connaître, comme l'a fait J. J. Rousseau, ne se serait pas trompé moins; et ces erreurs de jugement sembleraient aujourd'hui d'autant plus graves, qu'on aurait été un meilleur juge pour son siècle.

Grâce aux travaux des maîtres belges et flamands, les contrapontistes avaient fini par acquérir cet aplomb et cette dextérité mécanique, que donnent aux acrobates les exercices de leur profession. Les plus habiles dansaient sur leur corde avec légèreté, aisance et même une sorte de grâce, malgré les poids énormes suspendus à leurs pieds. Déjà, le contrepoint assoupli et l'harmonie quelque peu épurée, se trouvaient en mesure de concourir aux véritables fins de l'art. L'heure d'une palingénésie glorieuse sonna pour la musique, pour le plain-chant d'abord; il était l'aîné et il attendait depuis plus de mille ans. Rien que de juste.

Donc, l'an de grâce 1565, Dieu commanda à son serviteur Aloisio de Préneste d'animer le plain-chant, cette forme inerte, avec le souffle du génie; et Aloisio répondit: Seigneur, que ta volonté soit faite; et le plain-chant transfiguré résonna comme un chœur d'anges; et la haute musique d'église apparut toute rayonnante de sainteté. Le pape, les cardinaux, tout le peuple, se prosternèrent devant l'immortelle. — Inclinons-nous aussi devant ce grand nom de Palestrina, l'honneur de l'église catholique et la gloire de l'Italie. Salut, homme divin, que la Grèce eût élevé au rang des dieux, si la Grèce t'avait pu connaître et si Jupiter avait été digne de te recevoir dans son Olympe, peuplé de mauvais musiciens. Tu arrives, et les ouvriers de l'harmonie font place à l'architecte; à ta voix, les matériaux informes, ramassés avec tant de labeur, depuis Ambroise et Grégoire, se réunissent en un temple de la plus imposante majesté; la musique, naguères muette, bien que sonore, parle enfin et l'âme humaine lui répond. Elle parle de Dieu, comme pour le remercier avant tout de lui avoir donné un langage. Le sceptre musical, que les Néerlandais tenaient provisoirement, passa dès cette époque aux mains des Italiens, pour y demeurer plus de deux siècles, aux titres les plus légitimes et les moins contestés.

Palestrina pourrait se subdiviser en plusieurs grands musiciens. Il y a d'abord, en lui, l'élève de l'école flamande, supérieur comme contrapontiste à tous ses maîtres; il y a le madrigaliste qui le premier, peut-être, visa à exprimer les paroles, et il y a le créateur du style qui porte son nom, autrement dit le style *a Capella*. Nous n'avons à parler de lui qu'en cette dernière qualité, sous les rapports qui en font un homme à tout

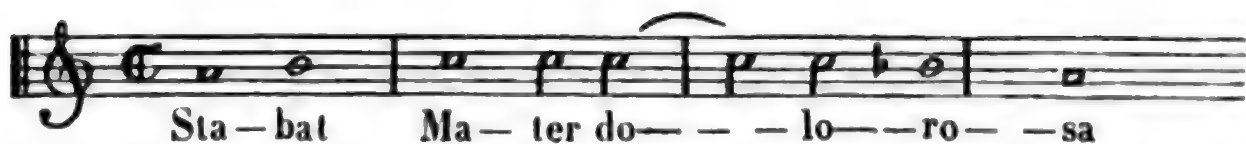
jamais. Quant au reste, les temps n'étaient encore mûrs ni pour la fugue, ni pour la mélodie expressive. Pour nous, Palestrina c'est le plain-chant harmonisé suivant le vrai caractère de la musique d'église, tel que nous le voyons dans les *Improperia* et, mieux encore, dans le *Stabat Mater* qui se chante à Rome dans la chapelle pontificale, le dimanche des Rameaux. Comme c'est ici la première des grandes révolutions de l'art, la naissance même de la vraie musique, et comme Palestrina forme le lien par lequel les œuvres mortes du calcul, se rattachent aux œuvres inspirées par le sentiment, le goût et l'imagination, nous devons examiner en quoi le style *a Capella* différait de ce qui l'avait précédé, et en quoi il diffère de la musique moderne.

Dans sa forme extérieure, le style *a Capella* reproduisait le contrepoint uni du XIVme siècle, que les maîtres du XVme dédaignèrent d'employer, ou n'employèrent que rarement, et qu'ils appelaient par une sorte de mépris, *stylo familiare*. Mais Palestrina y appliqua une harmonie mieux liée et plus correcte; il y mêla une dose très légère d'assaisonnemens canoniques, qui relevaient la composition sans nuire aux paroles; et, au lieu de mettre le *canto fermo* dans le ténor, il le plaça dans la partie supérieure, où il put se déployer plus librement et commander l'attention de l'oreille. C'était réintégrer le chant principal dans son droit de chanter, et ouvrir une route qu'aucun des devanciers du cygne romain n'avait parcourue. Quant aux modernes, qui commencent, pour Palestrina, aux mélodistes du XVIIme siècle, il en diffère surtout par le choix des accords.

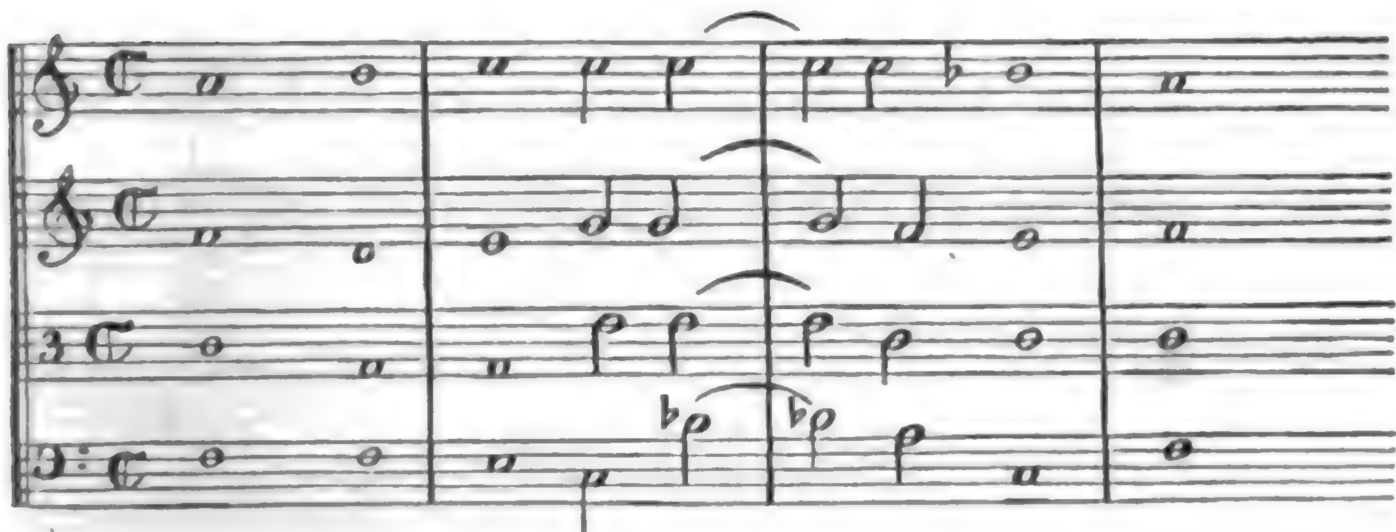
Pour qu'il y ait quelque unité de mélodie et de ton dans un ouvrage, et c'est là une condition à peu près indispensable de toute musique moderne, l'harmonie doit se composer principalement des différentes espèces de ternaires, accords de septième et de neuvième, qui ont leur siège sur les degrés diatoniques du mode que le compositeur a choisi. Passe-t-on dans un autre mode, pour y faire quelque demeure, une nouvelle famille d'accords succède à la première et gouverne la modulation *ad interim,* jusqu'au retour de la tonique principale, dont les absences ne doivent jamais être trop longues, car autrement l'oreille viendrait à s'acclimater en pays étranger, au point de ne plus reconnaître son chez soi, en y rentrant. Voilà le système de la tonalité moderne, le système véritable et complet qui fournit 15 accords essentiels ou radicaux pour chaque gamme majeure et 12 pour chaque gamme mineure, (*) lesquels accords, multipliés par le total de leurs inversions respectives, mettent à la disposition du compositeur des ressources immenses, pour varier l'harmonie, dans les limites du mode, sans qu'il y ait même besoin de toucher une seule corde qui lui fut étrangère. Toute cette foule d'accords auxiliaires et apparentés, n'ayant qu'une existence dépendante et une signification relative, ne portant point en eux la raison d'eux-mêmes, et aboutissant toujours à l'accord parfait de la tonique, où ils trouvent leur solution et leur fin, représentent le mouvement orbiculaire d'un système, autour de son centre de gravité; ils constituent l'unité et l'homogénéité d'un morceau sous le rapport harmonique. Une mélodie ne saurait dire

(*) Selon la classification de Mr. G. Weber, qui jusqu'à présent me parait la meilleure.

ou exprimer quelque chose en elle-même, qu'autant qu'elle découle du sentiment des relations modales dont nous parlons; mais, comme d'un autre côté, il y a presque toujours, dans chaque mélodie, des cordes vagues qui laissent l'oreille indécise sur leur origine, parce qu'elles sont susceptibles de plusieurs interprétations harmoniques souvent très différentes, la présence des accords devient indispensable, pour en déterminer le sens et le caractère. Là, est toute la science de l'harmoniste. Or, une telle richesse, quant aux moyens d'expression par l'harmonie, était encore infiniment loin du temps où vécut Palestrina, aussi loin que la précision, la hardiesse, la variété et l'élégance de contours qui brillent dans le dessin de la mélodie moderne. La plupart des accords auxiliaires lui étaient inconnus. Il connaissait bien l'accord de septième dominant; il l'a même employé sans préparation et avec tous ses intervalles; mais cette harmonie n'apparait encore dans sa musique que comme un rare accident, ou comme une chose d'instinct. Sa marche habituelle et systématique consiste en une suite d'accords parfaits majeurs et mineurs, mêlés de quelques accords de sixte, entre lesquels il y a si peu d'affinité modale, que l'on n'y reconnait pas de mode. C'est à peine si, de loin en loin, une note sensible ou une septième se permettent quelqu'allusion à la tonalité probable du morceau. Néanmoins, l'harmonie palestrinienne est généralement pure, tant il y a de correction dans la marche des parties. Les notes diront tout cela beaucoup mieux. Je suppose donc qu'un musicien de nos jours aurait à donner une interprétation harmonique, mais toute simple et toute naturelle, aux quatre mesures de plain-chant que voici:



Rien de plus équivoque, vous le voyez, que la tonalité de ce fragment. Est-ce en *ut,* ou en *fa,* ou en *sol* majeurs, ou bien en *la* mineur? Ce sera comme vous le voudrez. Alors, je me décide pour *fa,* et je remplis vite mes quatre lignes.



Voilà qui est très simple, très naturel. Sans doute, me direz-vous, et au point que cela ne vaut guères la peine d'être entendu. Mélodie insignifiante, harmonie commune. Oh bien, puisque vous n'êtes pas content de mon travail, écoutez Palestrina; peut-être le serez-vous davantage.

Sta bat Ma-ter do - lo-ro-sa dum pen-de-bat fi-li-us

Jux-ta-cru-cem la-cry-mo-sa.

Que vous en semble? — Beau, sublime, divin! cette musique n'est pas de la terre; elle descend vraiment du ciel. Oui, Palestrina est sublime à raison même des connaissances que n'avaient pas les musiciens de son époque, comme la Bible est sublime de tout ce qui manquait à la richesse des langues et à la culture métaphysique de l'esprit, dans les temps où elle fut écrite. Observez qu'avec des cantilènes plus mélodieuses et plus expressives, l'harmonie palestrinienne serait impossible; elle ne va qu'au plain-chant, lequel repousse à son tour, comme triviales et vulgaires, les combinaisons d'accords qui conviennent à la mélodie élégante. Palestrina ne

phrase point encore ; l'effet purement harmonique de ses chants tient des impressions de la harpe éolienne. Ses solennels ternaires, tombant un à un, à des intervalles égaux, sans rhythme caractérisé, vous arrivent comme un retentissement de l'harmonie des mondes, comme la voix de Dieu même, de ce Dieu triple et un, dont le ternaire harmonique parait un des emblèmes matériels les plus profonds. Point ou presque pas d'accords copulatifs, pour établir une causalité et une dépendance entre ces grandes manifestations de l'absolu ; aucune de ces dissonances voluptueuses ou pathétiques, image de nos félicités d'un moment, de nos tendresses et de nos agitations éphémères ; pas de rhythme qui suive le vol du temps, mesuré aux pulsations d'un cœur mortel ; pas de contours mélodiques pour circonscrire l'imagination dans quelque cercle arrêté du fini ; rien en un mot qui éveille une pensée mondaine, ou qui vous parle le langage des passions de la chair. Voilà certainement de la musique d'église, comme jamais personne n'en composa de plus vraie. Elle est pure de tout mélange profane ; elle est d'une beauté éternellement la même, parce qu'elle repose sur ce qui ne change point, sur un emploi pour ainsi dire élémentaire de l'accord ; elle est antique, et c'est là un de ses plus précieux avantages ; antique, mais de cette antiquité qui ne connait pas la vieillesse, qui grandit tout et ajoute si puissamment à la vénération qu'on a pour les choses saintes. Et, en effet, le temps a rajeuni Palestrina. Sa modulation, si originale et si frappante aujourd'hui, devait l'être beaucoup moins ou même ne l'était pas du tout au XVI[me] siècle, quand on modulait généralement de la sorte. Rajeunir à force d'années, n'est-ce pas une destinée fort extraordinaire, pour un musicien surtout !

Ainsi fut réalisée la plus ancienne et la plus haute de toutes les expressions de la musique, l'expression religieuse ou ecclésiastico-chrétienne, celle même de l'époque qui la créa. Il était juste qu'un art né sur les autels du christianisme et dont l'église seule, telle qu'une tendre mère, avait protégé la longue et débile enfance, déposât sur les autels, en guise d'offrande, les prémices de sa virilité. La religion, l'idée de l'infini, gouvernant alors le monde, se réfléchissait dans les œuvres d'art avec cette puissance de concentration et cet éclat impérissable, dont on ne saurait plus approcher, même de loin, en aucun genre. Qu'est-ce que la grande peinture biblique et évangélique, l'architecture dite gothique et la musique du XVIme siècle, quoique marchant encore en arrière de ses sœurs aînées, sinon la même pensée, réalisée sous une triple forme. L'infini plane sur ces édifices gigantesques, desquels il serait vrai de dire, qu'ils tiennnent le milieu entre les productions de la nature et les travaux de l'homme ; bâtisses commencées sous des fondateurs qui n'espéraient pas de les voir finir, et conduites à leur achèvement par le fait de la volonté persévérante de dix générations. L'infini vous regarde par les yeux de cet enfant, qu'une mère tient avec respect dans ses bras, que les saints adorent à genoux, qu'environne une athmosphère glorieuse dont des têtes de chérubins semblent les atômes, et en qui chacun reconnaitrait le Roi des cieux, quand Raphaël l'eût isolé de ce resplandissant entourage. De même encore, l'infini descend des voûtes de l'église, avec ce plain-chant dérivé des hymnes qui, peut-être, résonnèrent autour des tombeaux des premiers martyrs, et dont l'harmonisation plus moderne fut le résultat de mille années d'essais, d'expériences et de perfectionnemens, tous

dirigés *ad majorem gloriam Dei,* selon le véritable esprit du christianisme.

Observons, en passant, que le XVIme siècle fut aussi l'époque de la courte gloire musicale d'une nation qui, comptant aujourd'hui dans le monde à d'autres titres, se console aisément de ne plus produire de grands artistes, parce qu'elle a mieux qu'une autre de quoi payer les étrangers. Si Palestrina eut des rivaux contemporains, c'est en Angleterre que nous devrions les chercher. Là florissaient l'admirable Tallis et son élève William Bird, plus admirable encore. Orthodoxe au fond de l'âme et luthérien par état, (il était organiste de la Reine Elisabeth) Bird ne put atteindre, sous l'influence du culte réformé, à la simplicité grandiose et à l'expression si hautement ecclésiastique du maître romain; mais peut-être est-il supérieur, comme contrapontiste, à Palestrina même. Il y a, dans ses chants fugués, plus de caractère, de mélodie et de tonalité, que je n'en ai pu découvrir dans ceux d'aucun compositeur du même temps, ce qui fait aussi que son harmonie se rapproche quelquefois davantage de l'harmonie moderne. Telle de ses œuvres, mentionnée ou rapportée dans Burney, serait digne en tout point de la science d'un organiste de nos jours, supposé que de nos jours il se trouvât quelqu'un capable d'écrire à 40 parties. Quarante parties! Excusez du peu.

Bientôt après Tallis et Bird, la musique anglaise qui marchait l'égale de la musique italienne, succomba aux fureurs du vandalisme puritain. Ces coquins de têtes-rondes extirpèrent tout et jusqu'à la racine, devons-nous croire, car presque rien ne repoussa. Purcell lui seul sortit de cette dévastation. L'Angleterre, gémissante et

psalmodiante depuis cinquante ans, le prit d'abord pour un dieu ; mais Purcell ne brilla un moment que comme l'arc-en-ciel après l'orage, pour s'effacer aussitôt dans les rayons de Händel, ce grand luminaire qui se leva sur Albion au commencement du dernier siècle.

La musique d'église ne devait pas rester longtemps telle que les patriarches de l'harmonie l'avaient faite, pure et sévère comme une image de Holbein, touchant des deux côtés opposés à l'infini, et par la grandeur de l'effet d'ensemble, et par la prodigieuse subtilité du détail, comme les temples gothiques où elle édifiait un auditoire tout chrétien. Elle s'associa aux progrès généraux de l'art et à l'esprit des temps qui suivirent. Les cantilènes élégantes, les solos de voix, le concours des instrumens autres que l'orgue, furent admis dans ses œuvres, tellement qu'elle arriva, par degrés, à être belle comme l'opéra, vers le milieu du XVIII[me] siècle, belle au point que les dilettanti en oubliaient de prier Dieu, belle, jusqu'à ne plus sembler aujourd'hui qu'une profanation de mauvais goût et un déplorable monument de la faiblesse des compositeurs. Jomelli, le savant de l'époque, allant mendier des leçons de contrepoint chez le père Martini, qui était le dernier survivant des contrapontistes de la vieille roche, ne dit-il pas assez combien les hautes études musicales étaient alors négligées dans la patrie des Palestrina, des Alexandre Scarlatti et des Léo. L'abus du style mélodique tua la musique d'église romaine, de même que les excès du style canonique l'avaient tuée naguères. Elle mourut pour avoir goûté du fruit défendu de la musique théâtrale, lequel pourtant ne croissait pas sur l'arbre de sapience, à en juger d'après les partitions contemporaines. Alors

un second Palestrina, plus grand que le premier, car il était le réformateur universel, eut mission de rendre à la musique d'église latine sa sainteté antique, tout en lui conservant ses modernes richesses, en les décuplant même. Il fallait que le temple de vérité eût une voix supérieure à toutes les voix mondaines, une voix qui s'aidant des pouvoirs combinés de la fugue et du chant ecclésiastique, de la mélodie expressive et de l'harmonie creusée jusqu'à ses dernières profondeurs, de l'orgue et de l'orchestre au grand complet, racontât Dieu avec la même magnificence et la même force d'intuition que les merveilles silencieuses de la peinture et de l'architecture en parlaient à l'âme des fidèles. La musique eut son Raphaël et son Michel-Ange réunis dans un seul homme, comme elle avait eu, deux siècles auparavant, ses Holbein et ses Albert Durer.

En même temps que les ouvrages du genre sacré atteignaient à la vérité de l'expression religieuse, la musique séculière devenait aussi quelque chose d'indépendant et de réel, par l'emploi du style harmonico-mélodique qui lui est propre. On a assez l'habitude de reporter la naissance de ce style à l'établissement du drame musical en Italie. C'est une erreur. Le style mélodique existait déjà et se trouvait nettement séparé du plain-chant et de la fugue au XVI[me] siècle, et il fut le produit des causes nécessairement agissantes, mentionnées dans cette introduction, et non d'une cause accidentelle telle que l'était l'idée et la fondation du spectacle qu'on a depuis nommé l'opéra. Lorsqu'on sut assez d'harmonie pour accompagner le chant d'une manière quelque peu correcte et naturelle, l'élément primitif et jusques-là inculte de la musique, dut reprendre ses droits

oubliés mais imprescriptibles. Il en fut du besoin de la mélodie, comme de tous les besoins qui naissent d'une civilisation en progrès ; on le sentit, dès que les compositeurs eurent la possibilité d'y satisfaire. Néanmoins, l'invention d'un chant expressif était encore chose si difficile pour les maîtres du XVI[me] siècle, qu'ils commencèrent l'apprentissage de ce style nouveau sur des mélodies toutes faites, c'est-à-dire sur des chansons populaires. Les contemporains de Palestrina n'osaient encore, comme mélodistes, lutter de facilité et d'agrément avec les inspirations de la simple nature. On arrangea à plusieurs parties des airs napolitains; (*Canzonette, Villotte et Villanelle alla Napolitana*) on varia d'autres airs nationaux pour les instrumens; on composa des *balletti* ou airs de danse qui se pouvaient chanter, jouer et danser. Ce fut comme une commotion électrique par toute l'Europe. Aux premiers sons de la musique chantante et dansante, de la musique pour tout le monde, tout le monde fut musicien; les mélomanes pullulèrent et bourdonnèrent partout comme des nuées de mouches, appelées à l'existence par le premier rayon caressant d'un soleil d'avril. On me saura gré d'exhiber un spécimen de la musique qui fit les délices de nos frères, les dilettanti du XVI[me] siècle, auxquels remonte l'honorable et puissante congrégation dont mes lecteurs et moi avons l'honneur d'être membres. Un *balletto* de Gastoldi de Carravagio (il se trouve dans une collection publiée en 1581), fera voir d'abord ce qu'étaient les pièces multivocales du style élégant de l'époque :

L'innamorato.

A lie-ta vi ta Amor ci in-vi-ta Fa la la la la la la la. chi gioir brama

se di cor a-ma do-nerà il core a un tal Si-gno-re Fa la la la la la la la la la la.

C'est, à très peu de chose près, de la musique moderne, on le voit, tant pour la mélodie que pour l'harmonie. Changez-y quelques accords parfaits qui pèchent par le défaut de liaison modale, en accords de septième, et vous aurez un petit chœur de notre temps, mélodieux, bien cadencé, très correctement écrit, d'une expression assez commune, mais qui pouvait être origi-

nale, il y a 250 ans. Voici quelque chose de plus curieux et de plus intéressant encore ; une vieille ballade anglaise pour une voix, avec accompagnement de clavecin. Elle a été instrumentée et variée par Bird.

Fortune.







Cette pièce, tirée du livre de musique (Virginal-Book) de la Reine Elisabeth, me paraît infiniment remarquable sous plus d'un rapport. Quoique la mélodie de *Fortune* passât pour ancienne, au temps même d'Elisabeth, on la croirait d'hier par le tour et l'expression ! La tonalité en est si précise, la modulation si positivement indiquée, que malgré les traditions harmoniques du XVIme siècle, Bird ne s'est pas trompé ici d'un accord, qu'il a accompagné le chant tout à fait à la moderne, et a même donné à la basse

cette marche caractéristique qui doit la distinguer des autres parties, et qu'elle n'avait jamais eue auparavant. La mélodie et la basse se joignant dans une étreinte féconde, pour ne plus se séparer, pour ne faire désormais qu'un corps et une âme, voilà un grand moment dans l'histoire de la musique. C'est là que nous voyons l'art musical achever de parcourir le cercle immense de ses progrès élémentaires, et toucher le but en revenant à son point de départ; là, que les deux élémens de la musique, épurés, corrigés et complétés l'un par l'autre, ramenés à leur principe commun, se réunissent en un tout indissoluble, après avoir été, pendant tant de siècles, comme deux fractions hétérogènes et ennemies, dont l'une représentait une science imparfaite, et l'autre une stérile nature. Le long antagonisme de la musique à l'état de nature et de la musique à l'état d'art, vient expirer dans l'admirable romance que j'ai mise sous vos yeux. Admirable assurément, car vous pourriez la chanter aujourd'hui, que personne n'en devinerait la date.

Or, le drame musical auquel nous arrivons et qui commence tout juste avec le XVIIme siècle, fut si loin d'avoir contribué, dès l'origine, au perfectionnement du style mélodique, que pendant plus de cinquante ans, il ne produisit pas un chœur, pas une cantilène qui fussent comparables, même de très loin, aux deux exemples rapportés ci-dessus. Pour trouver quelque chose de mieux, il faut descendre jusqu'à *Stradella* et *Carissimi*.

Quelque faibles, quelqu'insignifians et peu en rapport avec leurs résultats définitifs, qu'eussent été les premiers essais lyrico-dramatiques qui engendrèrent l'opéra, ils n'en méritent pas moins notre plus sérieuse attention. Si l'idée du drame lyrique ne fut pas la cause néces-

saire, au moins fut-elle par ses conséquences éloignées et tout à fait imprévues dans l'origine, le véhicule le plus actif de cette impulsion prodigieuse, qui porta l'art si haut et si loin au XVIIIme siècle, et dont le nôtre avait à définir le but et à constater le terme, passé lequel on reconnait bien une marche ultérieure qui a déjà varié plusieurs fois, qui change encore, qui changera toujours, mais qui n'est et ne sera jamais plus celle d'un incontestable progrès, dans toutes les branches de la composition, comme elle le fut jusqu'à Mozart inclusivement.

L'idée du drame musical donna d'abord le récitatif qui en était une des conditions premières; puis, lorsqu'elle fut mieux comprise, on en vit découler successivement: la mélodie dramatique, qui seule pouvait constituer le genre, et la musique instrumentale en grande symphonie, devenue indispensable pour accompagner le chant dans une vaste salle de théâtre, depuis que le chant fut confié à une voix seule, et enfin la virtuosité avec tous ses prestiges. Sous l'empire exclusif du style contrapontique, le talent d'exécution se bornait naturellement à aller en mesure et à ne pas détonner.

Pas un écrivain, que je sache, ne s'est donné la peine d'observer qu'une idée aussi féconde ne fut, dans l'esprit des hommes qui la conçurent, que l'idée d'une amélioration purement littéraire et très peu favorable à la musique, ainsi que le lecteur en jugera plus loin. Il me semble qu'un tel fait ne devait point passer sans observation et sans preuve.

L'emploi de la musique, dans les représentations théâtrales remonte aussi haut que ces représentations mêmes. Inséparable de la tragédie et de la comédie chez les Grecs, la musique, au moyen âge, défraya en partie les

farces sacrées qu'on appelait *Mystères*, *Moralités* et *Actes sacramentaux*; plus tard, elle se mêla aux intermèdes et aux masques; elle entra forcément dans les ballets; et, lorsqu'il y eut enfin des ouvrages plus réguliers, elle servit, comme de nos jours, à remplir les entr'actes. Quelquefois on l'admettait aussi d'une manière accidentelle ou épisodique dans le corps de l'ouvrage. Cependant, aucune de ces applications de la musique aux pièces de théâtre, ne constituait le drame musical, ni même ne le commençait. Aucune n'était partie de ce principe fondamental, que le chant étant le *langage naturel* ou la seule forme du vrai à l'opéra, comme les vers le sont dans une tragédie versifiée, il ne doit jamais discontinuer par cette raison, sous peine de devenir une incongruité poétique et un mensonge. D'ailleurs, le savoir-faire manquait plus encore que les notions esthétiques. Il n'y avait pas de style qui fût propre au théâtre, et personne non plus n'en eût compris le besoin. Le style dramatique était inutile, tant que la musique ne s'identifia pas à l'action et qu'elle y entra seulement à titre d'accessoire, ajoutable ou retranchable à volonté. Des hymnes et des chœurs de diables en plain-chant, des mélodies populaires, des airs de danse, des charivaris d'instrumens, et quelquefois une sorte de récitation musicale de la plus burlesque extravagance, comme celle du *Ballet comique de la Royne* par exemple, (*) le goût du public n'en exigeait pas davantage, et tout était parfaitement d'accord dans ce spectacle. Le poète et le musicien pouvaient s'embrasser en frères; ils n'avaient rien à se reprocher ni à s'envier.

(*) Donné en 1581 à la cour de Henri III, Roi de France.

A tout prendre, cela était encore meilleur que le style madrigalesque qui prévalut au théâtre vers la fin du XVI[me] siècle, témoin l'*Anfiparnasso* d'Orazio Vecchi, qui fut joué à Modène l'année 1581. Dans cette *commedia armonica,* chœurs et monologue, tout est écrit en madrigal. Qu'on imagine le personnage, racontant ses peines ou ses amours, dans un air fugué à cinq voix ! Les chanteurs se tenaient derrière la coulisse, et l'acteur qui devait aussi faire semblant de chanter pour plus d'illusion, exécutait, je suppose, une pantomime analogue aux paroles.

Quelques nobles florentins, gens d'esprit et de goût, à la tête desquels se place Giovanni Bardi, comte de Vernio, sentirent vivement le ridicule du style madrigalesque appliqué au théâtre, et le tort qui en résultait pour l'art dramatique. Le comte Vernio et sa nombreuse clientèle d'amis et de protégés, formaient entr'eux un cercle littéraire, une de ces mille *académies* dénommées ou sans nom, dont la péninsule italique commençait alors à se couvrir. Tout ce monde était helléniste, latiniste, belletriste, philologue et archéologue ; dilettante aussi ; mais il parait qu'en général, Messieurs les membres étaient beaucoup plus forts sur le chapitre de Sophocle et d'Eurypide, que sur celui du contrepoint. D'après cela, ils devaient goûter moins que d'autres, la musique savante de l'époque qui favorisait si peu le dilettantisme et dont l'appréciation exigeait les études et les connaissances spéciales d'un homme du métier. Ils étaient surtout choqués du traitement plus qu'inhumain que les contrapontistes faisaient subir aux poètes. Nous avons déjà vu combien le vieux style fugué était destructif, non seulement de l'harmonie poétique, mais encore de toute construction grammaticale. On répétait

les mots à l'infini ; on allongeait les syllabes sans mesure ; on changeait les longues en brèves et les brèves en longues ; on disloquait la phrase sans pitié ; on vous jetait à la fois dans l'oreille, le commencement, le milieu et la fin de la strophe ; le texte n'était plus qu'un cadavre mutilé et méconnaissable, dont on aurait pu dire presque sans métaphore : *disjectæ membra poetæ.* Depuis longtemps, ce mépris outrageant ou plutôt cet escamotage de la parole, excitait la juste indignation des hommes de lettres. C'eût été peu que de corriger les abus de la musique existante ; la fugue de sa nature était incorrigible. Il fallait l'anéantir ; il fallait créer une musique nouvelle, autre que le contrepoint et autre que les mélodies populaires, qui étaient indignes de s'unir à de la poésie noble et classique, comme en faisaient, sans le moindre doute, nos beaux-esprits de Florence. Mais d'où tirer les élémens de cette rénovation ? quel modèle prendre ? à qui s'allier contre les musiciens vivans, si ce n'est aux morts de qui venaient toute sagesse et toute lumière ? Sur ce, l'ombre de la musique grecque fut évoquée dans la salle des conférences académiques du palais *Vernio,* comme elle l'avait été par les plus anciens législateurs de l'harmonie, six ou sept siècles auparavant. Le spectre, cette fois, répondit intelligiblement aux questions qui lui furent adressées. C'est qu'on ne s'amusa plus à commenter Boëce ; on laissa de côté la théorie, pour s'attacher uniquement à quelques notions qui paraissaient certaines autant qu'elles étaient claires, et d'où il y avait à tirer une utilité immédiate et pratique. Ainsi, il était démontré que les Grecs récitaient leurs pièces de théâtre, en musique, d'un bout à l'autre ; qu'ils avaient des instrumens pour soutenir et accompagner la voix ; que les chœurs, chez

eux, chantaient en chœur et le personnage avec sa voix seule; que leur mélopée ne s'éloignait pas beaucoup des inflexions de la parole; qu'ils n'avaient point de rhythme musical proprement dit, etc. etc. Ce fut d'après ces données, et sous la direction personnelle du comte Vernio, que Vincenzio Galilei, le père du grand Galilée et l'un des plus ardens détracteurs de la musique contemporaine, combina les essais d'une *monodie* ou déclamation notée. Il récita, comme il put, un fragment du Dante, l'épisode du comte Ugolino, en s'accompagnant du luth; et toute l'académie d'applaudir avec transport à la renaissance, cette fois authentique, de la musique des anciens. Tous s'imaginèrent, de très bonne foi, que le contrepoint moderne allait tomber en poussière, devant ce simulacre qui n'avait pas plus de forme que de substance et qui fut baptisé des noms de *stilo nuovo*, de *stilo rappresentativo* ou *recitative* et de *musica parlante*. Il y eut des personnes du dehors qui se moquèrent beaucoup de Galilei et de son nouveau style, à ce que nous dit l'histoire. Des ignorans, des contrapontistes et des mélodistes, qui n'entendaient rien à la musique parlante, parce qu'elle leur parlait en grec, qui était de l'hébreu pour ces gens-là.

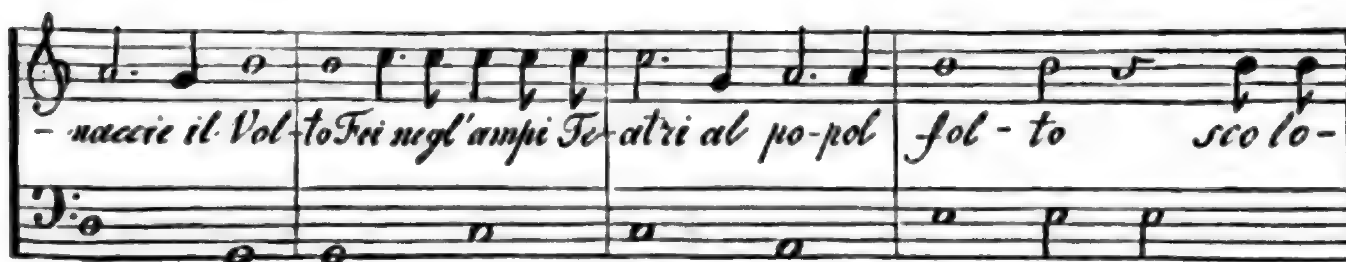
Hautement encouragée par ce succès de famille, la société *Vernio* résolut d'exploiter en grand la sublime trouvaille, de l'appliquer à sa véritable destination, au théâtre qu'elle devait régénérer, en y faisant taire la musique et chanter la poésie, laquelle ne chantait plus depuis bien longtemps, et s'obstinait à dire: je chante. Le projet fut exécuté aussitôt que conçu. Rinuccini, un des poètes de la société, composa des poëmes; deux autres membres, quasi musiciens, Peri et Caccini, auxquels Monteverde s'adjoignit plus tard, notèrent

la déclamation et l'orchestre, et Florence émerveillée battit des mains aux représentations successives de *Dafne*, *Euridice*, *Arianna*, *Orfeo* et autres pièces que l'on considère justement comme l'origine de l'opéra, quoiqu'aucun spectacle au monde ne pût y ressembler moins. Vous en allez juger.

PROLOGUE D'EURIDICE

CHANTÉ PAR LA TRAGÉDIE EN PERSONNE ET RÉPÉTÉ SUR SEPT STANCES.







A ce style prétendu théâtral, a cette musique qui parle et ne dit rien du tout, à ce néant harmonique et mélodique, à ces octaves et ces quintes assassines, il n'est pas de mélomane qui ne préférât :



la chanson sempiternelle que l'on répéta pendant tout le moyen âge à la fête des ânes.

Rappelons-nous qu'au temps de Giovanni Bardi, il y avait déjà les œuvres de Palestrina et d'Allegri; il y avait les concerts d'église de Viadana, déjà mélodieux sans cesser d'être ecclésiastiques; il y avait les madrigaux de Lucca Marenzio, où quelque grâce et quelque élégance percent déjà à travers la fugue; il y avait les madrigaux de Monteverde lui-même qui chantaient davantage et mieux encore que ceux de Marenzio; il y avait les jolies chansons napolitaines et autres dont nous avons parlé; il y avait de la bonne musique enfin. Or, pour s'enorgueillir d'une aussi pitoyable découverte que le *stilo nuovo*, pour la préférer hautement à tant de productions, les unes éminentes, les autres ingénieuses et pleines d'art, d'autres fort agréables même et compréhensibles pour tout le monde, il fallait non seulement se soucier très peu de la musique, mais ne pas la sentir du tout. Il demeure donc bien prouvé que la pensée des novateurs était celle d'une amélioration littéraire, dont les conséquences devaient tuer la musique et ne laisser vivre que la parole. On voulait faire subir aux musiciens la peine du talion.

Mais, direz-vous, puisque le comte Vernio et ses amis étaient si peu mélomanes, à quoi bon faire chan-

ter de la sorte les pièces de théâtre, quand la plus mauvaise déclamation verbale eût cent fois mieux valu ? Vous oubliez que ce patron des gens de lettres était lui-même un très fort helléniste, et qu'en cette qualité, il devait voir la perfection de l'art dramatique dans une indissoluble union de la poésie avec le chant, mais un chant esclave de la parole, sans mélodie et sans harmonie, comme l'était celui des Grecs. Il se trompait, on le voit, et sur l'idée du drame en général, et sur les moyens du drame lyrique en particulier ; il se trompait de tout ; et ce furent ses erreurs mêmes, ses préjugés de savant, qui le menèrent à cette conclusion si vraie et si logique dans un sens opposé à savoir : qu'en premier lieu, il fallait sur la scène une musique parlante ; (oui, parlante ; c'est-à-dire imitative, analogique, expressive en elle-même ; c'est-à-dire tout le contraire de la sienne) et en second lieu, que la musique ne doit jamais souffrir d'intermittence, dès qu'elle entre essentiellement dans l'action. Pour Vernio, cela signifiait l'absence continue de l'harmonie, de la mélodie et de l'expression musicale. Pour nous, cela signifie leur continuité permanente. Ainsi, les auteurs de la monodie eurent l'étrange gloire d'établir les vrais principes, tout en les interprêtant à rebours et en les appliquant encore plus mal, s'il est possible. Il leur advint précisément ce qui était arrivé aux alchimistes. Ils ne trouvèrent rien de ce qu'ils cherchaient, ni l'antique mélopée, ni la tragédie grecque, ni ses effets miraculeux, mais la poursuite de cette espèce de pierre philosophale, ouvrit les voies à des découvertes bien autrement intéressantes et précieuses. A part les rêveries archéologiques et l'absurdité des moyens d'exécution, l'idée des savans florentins avait quelque chose de foncièrement raisonnable.

Restituer au poète le droit d'être entendu, et lier la musique à la pièce par des rapports permanens et indissolubles, dont personne jusques-là n'avait compris la nécessité, c'était proclamer le grand principe de la vérité lyrico-dramatique dans toute son étendue. Principe lumineux et fécond, qui ne pouvait manquer de faire éclore les chefs-d'œuvre à une époque plus avancée et entre des mains plus habiles. C'était assez pour les gens de lettres que d'avoir parlé de la route à suivre. Ils devaient s'en tenir là et ne pas vouloir donner d'itinéraire. Découvrir cette route et marcher, était l'affaire des musiciens.

Il y en eut un, il est vrai, très célèbre et très savant, Monteverde, qui se mêla dès le commencement à l'entreprise du *stilo nuovo*. Monteverde était novateur dans un autre genre, et exposé comme tel aux censures de ses confrères. Le dépit que lui causaient ces critiques, souvent trop méritées, l'espoir de s'illuster dans une carrière toute nouvelle, et peut-être aussi quelque diable le poussant, il fit de la musique parlante, et il parla beaucoup plus mal que Peri et Caccini, pour avoir voulu les surpasser. (*) Juste punition de son apostasie. Il avait quitté, pour une vaine idole, le culte du contrepoint, auquel le ramenèrent toutefois et sa vocation et ses vrais sentimens. Le détestable compositeur de théâtre fut par la suite un excellent premier maître de chapelle de l'église de S.t Marc à Venise.

Tandis que la société florentine appliquait le style représentatif au drame profane, un gentilhomme romain, Emilio del Cavaliere, en faisait l'essai sur le drame sacré ou Oratorio. Les génies se rencontrent

(*) J'en juge par les exemples qui se trouvent dans Burney.

quelquefois, tout comme les beaux-esprits. Un peu plus tard, Newton et Leibnitz ne devaient-ils pas trouver de la même manière le calcul différentiel ? L'oratorio était une continuation des vieux mystères ou *actions sacrées*, qu'on ne jouait plus, mais qu'on chantait toujours dans quelques églises de Rome, pour y attirer la foule. Cependant, par une exception ou une faveur dont l'histoire nous laisse ignorer le motif, le drame sacré de Cavaliere qui avait pour titre l'*Anima et il Corpo*, fut représenté à Rome avec danses et décors et toutes les conditions d'un véritable spectacle, sur un théâtre construit dans l'enceinte même de l'église de *Santa Maria della Valicella*. Le récitatif de Cavaliere me parait un peu moins mauvais que celui des Florentins, en ce qu'il se rapproche davantage du plain-chant. Les chœurs ne valent pas la peine qu'on en parle.

Un troisième genre, dont la musique représentative ne tarda pas à s'emparer, ce fut la cantate de chambre ou le drame en récit qui, liée dès le commencement aux destinées de l'opéra, en adopta successivement les diverses transformations, produisit des chefs-d'œuvre sous la plume de Carissimi et de Scarlatti et vint expirer comme genre, dans l'admirable *Orfeo* de Pergolèse.

Les débuts de la musique parlante eurent un égal et immense succès dans le drame sacré et profane. Comment nous expliquer la vogue de cette récitation monotone et soporifique, de cette psalmodie débilitante, dont nos mendians russes paraissent seuls avoir conservé les formes et l'accent. Ce n'est pas, je l'avoue, la plus gracieuse manière de demander l'aumône, mais j'affirme que s'est le plus sûr moyen de l'obtenir. La charité d'Harpagon lui-même ne résisterait pas deux minutes à un semblable appel. Eh bien, pour le beau monde du

dixseptième siècle, ce chant de *Lazare* (*) se prolongeait des heures entières et ils tenaient ferme, que dis-je, ils applaudissaient, ils étaient charmés, enthousiasmés, fascinés, ravis au septième ciel! Et c'est la musique de Peri et de Caccini qui les y portait? Non vraiment; il faudrait être plus que monsieur Crédule pour le croire. Les hommes d'alors avaient des nerfs comme nous; et, si quelque chose leur plaisait à l'opéra, ce n'était certes pas la musique, mais beaucoup d'autres choses qui, absorbant leur intérêt et leurs émotions, les empèchaient de recevoir en plein l'effet de cette musique et les y rendaient comme insensibles. L'opéra, dans ce temps, était plaisir de Princes, un rare et magnifique spectacle réservé pour les grandes occasions, où se déployaient toute la pompe des cours et la splendeur des galas les plus solennels. L'*Euridice*, par exemple, fut donnée pendant les fêtes du mariage de Henri IV et de Marie de Médicis. Quand on avait l'honneur d'être admis à de pareilles fêtes, on se sentait trop aise et trop heureux, les yeux surtout étaient trop bien occupés, pour qu'on dût analyser les élémens de la pièce avec cette attention calme et cet esprit critique, que nous donne l'habitude du spectacle, devenu un plaisir quotidien et sans privilège. L'ensemble du spectacle charmait les spectateurs, et ce charme s'étendait à la musique qu'on n'écoutait pas.

Du reste, il y a un fait qui prouve jusqu'à la dernière évidence, dans quel mépris la musique parlante tomba chez les Italiens, dès qu'elle eût cessé d'être une nouveauté. Quand l'opéra, descendu de sa haute sphère, se fut changé en une entreprise industrielle, *impresa*,

(*) La chanson des mendians russes.

ce qui arriva vers le milieu du XVII[me] siècle, les entrepreneurs ne marquèrent jamais sur leurs annonces ni le nom du poète, ni celui du musicien. En revanche, le nom du machiniste y figurait toujours en grosses lettres. Donc, paroles et musique, étaient comptées pour rien à l'opéra ! C'est qu'en effet un spectacle aussi complétement vide, sous l'un et l'autre rapports, ne pouvait intéresser et se soutenir que par un grand étalage de mise en scène. On dut avoir recours à toutes les puérilités du merveilleux oculaire; on fit descendre sur une corde ou monter par une trappe, les divinités mythologiques, selon qu'elles appartenaient à l'Olympe ou au Tartare; on leva une armée permanente de nymphes; les satyres accoururent d'eux-mêmes en volontaires; les jeux, les ris, les plaisirs et les amours, troupe classique, narguèrent le public avec leur grimace stéréotypée, leur mielleuse et odieuse grimace; la baguette opéra le grossier prestige des changemens à vue; enfin pour couronner tant de merveilles, on promena et on fit manœuvrer sur le théâtre des escadrons de cavalerie dans les pièces où paraissaient les héros de l'histoire grecque et romaine. Le public s'intéressait aux chevaux plus qu'aux chanteurs, et cela devait être. Entre ces deux classes de personnages, la partie n'était pas égale. Les chanteurs ne chantaient pas et ne jouaient guères, tandis que les chevaux du XVII[me] siècle pouvaient posséder déjà quelques uns des talens de ceux du nôtre.

Tel était pourtant ce spectacle, le même en Italie qu'il le fut un peu plus tard en France, et que les contemporains de Louis XIV, regardèrent comme le rendez-vous général des beaux arts et la merveille des merveilles. Quinault, les 24 violons du Roi et surtout l'argent du Roi, donnaient, à la vérité, quelque avantage

à Baptiste Lulli sur ses devanciers italiens; mais Boileau n'en était pas moins le meilleur juge de France, lorsqu'il disait qu'il était impossible de s'ennuyer à plus grands frais qu'à l'opéra.

Nous ne pouvons suivre tous les amendemens, progrès et métamorphoses du drame lyrique. Ceci est la tâche de l'histoire. La nôtre est de caractériser brièvement l'esprit des époques, afin d'indiquer, pour la conclusion, en quoi chacune d'elles avait concouru à préparer l'époque mozarienne. Négligeant les faits et les noms-propres, que le lecteur est censé connaître, nous dirons à quelles tendances générales le drame lyrique obéit dans ses développemens, chez les Italiens et les Français, les seuls peuples qui puissent se vanter d'avoir eu un opéra national jusqu'à Mozart.

L'Italie, déjà remplie d'excellens musiciens et de dilettanti connaisseurs, ne tarda pas à secouer l'insupportable fardeau d'un éternel récitatif sans caractère et sans instrumentation. Déjà Stradella, Carissimi, Cesti, Cavalli avaient paru; Scarlatti arrivait. Noms chers à tous les mélomanes. Ils apportaient au monde le véritable, le grand secret du style dramatique: un récitatif qui commençait déjà à se plier aux accents grammatical, logique et oratoire; un récitatif qui parlait enfin comme la parole, et quelque chose de bien mieux encore, la mélodie, les airs. De purement naturelle qu'elle avait été jusqu'alors, la mélodie devint idéale, c'est-à-dire naturelle par excellence, aussi supérieure au chant primitif par l'euphonie, par la beauté des formes et la variété des expressions, que par le nombre et le choix des accords dont elle dérivait. Alors seulement, la musique théâtrale fut cet art prestigieux, enchanteur, tout-puissant par lui-même sur l'universalité des âmes, qu'on

avait bien soupçonné, mais jamais connu auparavant. Les Italiens se prosternèrent devant ce dieu nouveau qui allait leur soumettre le monde; ils intronèrent le chant à l'opéra; ils lui sacrifièrent une à une toutes leurs vieilles idoles, et l'Olympe et le Tartare, et les machines et la danse, voire même les chevaux. Quelque temps encore, et ils lui sacrifieront jusqu'au drame.

L'enthousiasme extraordinaire que les compositeurs ci-dessus nommés inspiraient à leurs concitoyens, n'a pas de quoi nous surprendre. Ces hommes correspondent à Palestrina dans l'ordre du progrès mélodique. On s'étonne, au contraire, en examinant les chants de Carissimi, de les trouver, malgré leur grande simplicité, plus frais et d'une invention plus heureuse qu'une multitude d'airs qui datent du XVIIIme siècle. Une simple basse chiffrée les accompagne, et il y a quelquefois dans cette basse plus d'harmonie que dans les orchestres italiens d'une époque dont nos octogénaires pourraient se souvenir. Rien n'importe à notre sujet comme d'indiquer les causes de cette infériorité relative et locale au pays le plus musicien du monde, alors que l'art atteignait à une incommensurable élévation, chez d'autres peuples qui antérieurement n'avaient joué qu'un rôle assez modeste dans l'histoire de la musique.

A mesure que la mélodie dramatique s'enrichit de tours et passages nouveaux, le talent de l'exécution vocale se développant avec elle, commença à réagir sur le travail des compositeurs. Les chanteurs, qui jadis n'en faisaient qu'un avec ces derniers, formèrent bientôt une classe à part. Ils eurent un intérêt propre, très-distinct de ceux du maestro et du poeta, qu'ils ne tardèrent pas à dominer l'un et l'autre. De tous les plaisirs de la musique, le plus vif ou du moins le plus

généralement senti est le plaisir que procure une belle voix jointe à un brillant mécanisme, ce qu'on nomme la virtuosité. Quand une fois les dilettanti ont goûté de ce plaisir, j'entends le commun ou le gros des dilettanti, ceux qui font les réputations et les recettes, ils deviennent d'ordinaire assez indifférens sur tout le reste. Pourvu que la musique soit telle qu'elle permette au virtuose favori de déployer tous ses moyens de séduction et de prestige; pourvu que le drame amène, n'importe comment, des occasions d'airs et de duos pour le premier homme et la première femme, la musique sera toujours assez bonne, la pièce assez raisonnable. Les chanteurs comprirent leurs avantages et ils les firent valoir. Comme ils savaient mieux que le maestro, et la portée de leurs moyens individuels, et les possibilités de la vocalisation en général, et toutes les finesses du métier par lesquelles on réussit à captiver le public, ils eurent bientôt une large part dans la composition d'un opéra. Ce qu'ils recevaient du maestro en cantilènes, ils le lui rendaient en ornemens ou fioritures et en passages de bravoure, insérés dans la partition sous leur dictée. On avait à peine le strict nécessaire en fait de chant, que le luxe des passages s'annonçait déjà, témoin l'*Orontea* de Cesti, où nous en voyons dans les premiers airs de théâtre qui eussent été composés.

Cette prévalence croissante des intérêts de l'exécution sur les intérêts combinés de la partition et du drame, était, chez les Italiens, une suite inévitable de leur supériorité dans l'art du chant qu'ils avaient créé, où ils excellèrent de si bonne heure et qu'ils aimaient à la passion. Elle explique toute la destinée de l'opéra dans leur pays.

Les mélodistes du XVIIme siècle et ceux des premiers

lustres du XVIIIme siècle avaient affaire à des chanteurs encore enfans qui n'en étaient qu'à l'A. B. C. de la *bravura*. Loin de subir leur influence, ils les formaient au contraire par leurs leçons et leurs exemples. Ils étaient les maitres en tout; ils suivaient librement leurs inspirations d'artistes intelligens et créateurs, et cela d'autant mieux, que la musique italienne n'avait pas encore ces formes arrêtées qui la distinguèrent depuis et lui imprimèrent un cachet national. A côté d'un beau chant, le maestro pouvait se montrer habile homme sous d'autres rapports, dans les accompagnemens, les chœurs et les duos; car nous devons observer que Stradella, Carissimi, Scarlatti et après eux l'immortel Leonardo Leo, étaient aussi bons mélodistes que savans harmonistes et contrapontistes. C'étaient des hommes complets pour leur temps. Aussi, malgré leur âge vénérable, conservent-ils un air de jeunesse et font-ils encore aujourd'hui l'admiration des connaisseurs et l'étude des musiciens.

Il y avait toutefois une partie essentielle du chant que ces grands mélodistes laissaient en souffrance, nous voulons dire la rhythmopée. Leurs phrases vocales, étriquées et comme isolées les unes des autres par des cadences beaucoup trop fréquentes, (*) manquaient de symétrie et ne s'arrangeaient point en périodes. Il en était de même de la totalité des airs. Les élèves de Scarlatti et de Leo y pourvurent; ils donnèrent à la phrase vocale le développement qu'elle exigeait; il divisèrent l'*aria* en deux parties; ils établirent le *da capo*

(*) Je dois prévenir mes lecteurs que je ne prends jamais le mot de cadence dans le sens de trille qu'on lui donne quelquefois et très improprement en français. Je l'emploie suivant l'acception qui dérive de son étymologie. Les cadences sont des chutes, c'est-à-dire des repos, les points et les virgules de la période musicale.

ou la répétition de la première partie ; ils allongèrent les ritournelles du commencement et de la fin, et la mélodie s'embellit de nouveaux charmes dans les ouvrages de Vinci, de Pergolèse, de Hasse et d'une multitude d'autres compositeurs distingués, sortis de la brillante école napolitaine.

Ces heureux complémens qui achevaient de constituer la mélodie dramatique, devaient être suivis d'une révolution et dans l'art de la composition, qu'ils simplifièrent à quelques égards, et dans l'art du chant qu'ils enrichirent et auquel ils donnèrent une incalculable importance. Les petites phrases disjointes des anciens maîtres appelaient encore l'imitation et un mélange du style fugué dans les morceaux d'opéra, ce qui assujetissait les chanteurs à une exécution précise et littérale de la musique; mais avec des périodes régulières, nombreuses et largement développées, les formes imitatives et un accompagnement intrigué étaient impraticables, ou le semblaient du moins. On crut donc bien faire, en réduisant peu à peu les accompagnemens à leur plus simple expression harmonique. Une idée judicieuse et même la seule bonne, dirons-nous. Le mieux en ce genre eut été prématuré et eut passé l'intelligence non moins que les forces de tous les compositeurs vivans. Simplifier l'orchestre, c'était ouvrir aux progrès ultérieurs de la mélodie vocale un chemin libre comme l'air ; mais d'un autre côté, c'était aussi faire table rase aux chanteurs et préparer le règne du hors-d'œuvre, en donnant au virtuose le moyen de tout entreprendre et de tout exécuter, sur la base unie et élastique d'une suite d'accords naturels. Ce fut dès lors que les chanteurs prirent décidément le pas sur le maestro et, qu'investis de la prérogative du *da capo*, ils s'habituèrent à regarder la

partition comme un recueil de thèmes, dont le mérite dépendait uniquement des variations que la science, le talent et l'esprit inventif de l'exécutant, sauraient y ajouter.

L'espèce de coopération réservée au chanteur, dans la facture d'un opéra, n'a pas besoin qu'on la définisse. Le chanteur peut et doit exiger qu'on se conforme à ses moyens et qu'on les fasse valoir, sans blesser d'autres exigences, puisque de là dépend, en grande partie, la réussite de l'ouvrage. Sous ce rapport, les intérêts du compositeur étant les mêmes que les siens, il ne peut y avoir entr'eux d'opposition ni de conflits; leurs mutuels avantages garantissent le pied de paix, et tout va le mieux du monde. Ces relations, fondées sur la nature des choses, furent bientôt interverties en Italie. Les chanteurs, grandissant comme virtuoses, à proportion qu'ils devenaient plus ignorans comme musiciens, se reconnurent un jour assez forts pour prescrire aux auteurs qu'ils exécutaient, la coupe, les intentions, les ornemens, l'étendue, toute l'économie des morceaux de musique. Ce furent, en un mot, des commandes de maître à ouvrier. Si l'on voulait embrasser d'un coup d'œil les conséquences d'un pareil échange de rôles, il n'y aurait qu'à voir ce que représente en général le bon plaisir du chanteur, (qui souvent n'est qu'une machine) substitué aux droits les plus importans de l'artiste, chargé de la partie intelligente du travail. Ce bon plaisir représente invariablement le goût donné d'une époque, les formes reçues, les tours et passages en faveur, les moyens de plaire éprouvés; il représente la routine et jamais autre chose. Car, il est certain que le public, ne pouvant vouloir que ce qu'il aime et ne pouvant aimer que ce qu'il connait, les chanteurs, de leur côté, préfèreront toujours un

7*

rabachage récompensé par d'infaillibles applaudissemens, à des conceptions neuves, qui pourraient ou ne pas plaire ou valoir plus d'honneur au maestro qu'à eux-mêmes, si elles plaisaient. L'oreille, je le sais, est à la fois routinière et inconstante; routinière, parce qu'elle s'étonne et s'effarouche des impressions dont elle n'a pas l'habitude; inconstante, parcequ'elle se blase enfin par la répétition des mêmes choses. Hé bien, les chanteurs étaient encore là qui pouvaient, beaucoup mieux que les maestri, satisfaire à ce besoin périodique de nouveauté, sans préjudice des formes que la routine avait insensiblement consacrées et rendues nationales en quelque sorte. Comme l'art du chant était en progrès, chaque génération de virtuoses arrivait avec une provision de mélodie ornementale, de mélismes et de bravoures, supérieure à la provision de ses anciens, en quantité et en qualité. Force était aux compositeurs d'accomoder leurs opéras à ces données nouvelles. Autres chanteurs, autre musique; c'était la règle en Italie, une règle à laquelle le judicieux Burney souscrit lui-même sans la moindre restriction. De cette manière, un opéra se fabriquait, en grande partie, avec des lieux communs mélodiques qui ne changeaient pas et avec une certaine quantité de fioritures toujours variable, parce qu'elle dépendait de la somme des moyens d'exécution et des caprices de la mode. De la musique individuelle, qui tenait à la vie dramatique du chanteur, comme une hamadryade à son arbre. Une prima donna, un *musico* de renom avaient-ils quitté la scène du théâtre ou celle du monde, ils emportaient dans leur retraite ou leur tombeau, tous les ouvrages composés à leur dévotion. Publier de tels ouvrages eût été par conséquent fort inutile. On les copiait, on les distribuait aux dilettanti en gros ou en

détail, pendant leur vogue, et presque jamais on ne les imprimait. L'édition ne se serait pas achevée, que personne n'en eût plus voulu. Avec ces élémens et ce système de composition, on conçoit que jamais musique ne fut plus fraîche, plus captivante, plus actuelle aux oreilles contemporaines que l'opéra italien du XVIIIme siècle, toujours le même et toujours nouveau. Raison pour paraître aujourd'hui plus fanée et plus déteinte, en général, que la musique d'aucune autre époque. La mode d'hier semble toujours plus vieille que la mode d'il y a cent ans.

Et la tragédie musicale, la doulęur antique, qu'en advint-il sous le régime de nos modernes Orphée, messieurs les virtuoses? La tragédie voyant que personne ne songeait plus à elle, ni le *poeta*, encore moins le *maestro*, encore moins les chanteurs, encore moins le public, la tragédie avait quitté la scène lyrique, presqu'aussitôt y avoir été appelée par le prologue de l'*Euridice*, jurant dans son indignation de ne plus remettre le pied aux Italiens, ce en quoi elle a fidèlement tenu parole. On lui souhaita bon voyage et on eut à sa place l'opéra *seria*, spectacle accomodant, autant que la tragédie était intraitable, moitié assemblée et moitié concert, où les acteurs débitaient, pour l'acquit de leur conscience, je ne sais quelles balivernes érotiques et héroïques, tandis que les spectateurs, courant de loge en loge, faisaient la collation, ou la conversation, ou la cour aux dames. Mais attention! le concert commence. Voici venir le *soprano*, annoncé par une pompeuse ritournelle. Alors il se faisait un grand silence pour écouter et, le morceau achevé, un grand bruit pour applaudir; après quoi chacun retournait à ses occupations, que la musique avait un moment interrompues. Comme de raison, le maestro

et le chanteur réservaient toutes leurs forces pour ces quelques morceaux d'élite qui étaient tout l'opéra, le reste ne servant qu'à remplir la durée habituelle de ces soirées musicales qui étaient fort longues, et à empêcher que les conversations particulières ne fussent entendues des voisins. Le maestro expédiait donc fort lestement les *arie di sorbetti,* destinées aux emplois inférieurs et toujours assez bonnes pour qui n'écoutait pas. De là vient d'abord que parmi tant de belles et suaves pièces détachées, le vieux répertoire italien n'offre peut-être pas un seul ouvrage d'un travail assez soutenu, pour que ses diverses parties forment un tout de quelque valeur. De là aussi la merveilleuse fécondité des maîtres de cette époque, dont quelques uns composèrent jusqu'à 200 opéras, sans en laisser un seul après eux.

Il serait vrai de dire que l'opéra italien, considéré comme action théâtrale ou comme branche de l'art dramatique, se trouvait en voie de décadence avant même d'être l'opéra, puisque les premiers castrats qui chantèrent sur la scène, furent contemporains de Peri et de Caccini. Faudrait-il une autre preuve que jamais les Italiens n'ont pris le drame musical au sérieux. Rien que la vue de ces héros et de ces amants, qui n'étaient même pas des hommes, détruisait jusqu'à l'ombre de l'illusion et changeait un spectacle grave et noble en une indécente parodie; ou, si de tels êtres excitaient quelquefois la pitié, ce n'était pas assurément la pitié tragique. Je n'ai pas un mot à ajouter aux philantropiques regrets que les historiens accordent à ces malheureux, victimes de la musique, à ce qu'ils assurent; mais j'ai à cœur de justifier la musique d'un reproche qu'elle me paraît très loin de mériter. Non seulement la musique était innocente de cette infamie, elle protestait encore

de toutes ses forces contre un usage dont elle-même était la première victime. Peut-on concevoir en effet l'espèce d'avantage ou de plaisir que les Italiens trouvaient et trouvent encore à confier des parties d'hommes à des voix du diapason aigu ? Aux femmes, le soprano et le contralte; aux hommes, le ténor et la basse; voilà l'ordre naturel et voilà aussi, de toutes les constructions de l'accord vocal, la plus avantageuse dans la composition à quatre parties, comme elle est, sans comparaison aucune, la plus agréable à l'oreille. Que gagne-t-on à substituer à une voix du milieu indispensable, un autre premier dessus ? Ce que l'on y gagne est pour moi lettre close, je le répète; ce qu'on y perd n'est que trop évident. Les airs des principaux emplois tous ramenés à l'uniformité d'un même diapason, premier désavantage. Les duos et les trios affaiblis de couleur et d'effet; second désavantage. Le ténor ou absent ou relégué dans une partie subalterne, faisant des marches de basse dans les morceaux d'ensemble, et de la tyrannie ou de l'amour paternel, contrairement à sa nature, exclu de l'emploi de premier amoureux que toutes les convenances dramatiques et musicales lui assignent; troisième désavantage que rien ne saurait compenser, car le ténor est la voix de l'amour par excellence; il est de tous les timbres que la nature et l'art puissent produire le plus délicieux et le plus pénétrant. Enfin pour comble de désavantages, la voix de basse, ce véritable fondement de l'harmonie, cette puissante expression des rôles majestueux et terribles, bannie entièrement de l'opéra seria!!! On cherche vainement une excuse à tant de barbarie et de stupidité musicales, lorsqu'on sait d'expérience que les plus belles voix artificielles ne valent et ne peuvent jamais valoir une belle voix de femme, et qu'ainsi, sottise pour

sottise, l'usage actuel qui donne les parties de premier homme à un contralto féminin, est doublement préférable à celui des sopranos du sexe neutre. A quarante et quelques années, je me trouve assez vieux déjà pour avoir vu les beaux restes d'une institution naguères si florissante. J'ai connu plus d'un *musico* et entr'autres, à Dresde, le fameux Sassarolli qui dans son temps avait peut-être la plus magnifique voix artificiellede l'Europe. Cette voix, j'en conviens, était d'un effet prodigieux à l'église, parce que la vaste résonnance du local en triplait la force et en déguisait la qualité; mais au théâtre elle était à peine supportable; elle avait, comme celle de presque tous les castrats, le timbre d'un fausset d'homme très fort et très aigu. Pauvre Sassarolli! je crois le voir encore affublé du casque de Curiace; je la vois cette masse énorme, cette formation cyclopéenne, *rudis indigestaque moles,* toisant les planches et gesticulant, comme ferait une marionnette gigantesque, roucoulant comme une flûte qui se serait cachée dans le ventre d'une contrebasse, et cela en présence de la tragédie incarnée, en présence de Benelli, (Horace) le plus grand chanteur et, après Talma, le plus grand acteur que j'aie vu et entendu. Par une heureuse, quoique bien singulière anomalie, les Italiens qui ne pouvaient se passer de castrats dans l'opéra sérieux, ne les admirent jamais, que je sache, dans l'opéra bouffe, où ils auraient été du moins une bouffonnerie de plus.

A la suite de ces usages abusifs et de ces coutumes bizarres, la musique de théâtre italienne était tombée dans une sorte de formalisme dont elle ne se releva jamais depuis. Elle avait pris un cachet de nationalité qui semblait et semble encore, à ses partisans exclusifs, le cachet de sa perfection. Avant Gluck et Mozart, cette

erreur était excusable. L'opéra italien était le meilleur que l'on connût, ou plutôt il était le seul qui fut réellement de la musique. Les mélomanes n'avaient donc pas le choix, et il est si naturel de confondre le mieux connu avec le mieux possible. Mais, lorsqu'aujourd'hui même, j'entends parler avec un certain orgueil ou un certain désir patriotiques, de l'existence ou de la nécessité d'une musique d'opéra nationale, n'importe dans quel pays, je ne conçois plus, en vérité, ce que l'on veut dire. Il y a deux espèces de musique dont l'une est toujours essentiellement nationale et l'autre devrait toujours l'être : les mélodies populaires et le chant d'église. Les unes étant le produit naturel et, jusqu'à un certain degré, l'expression de la vie intime du peuple qui les chante, tirent de cette origine même, leur force, leur mérite et leur charme. Elles ont une vertu représentative, une puissance d'évocation qui fait surgir dans l'âme les images chères et sacrées de la patrie, dès que nous les entendons dans quelques situations où chacun a pu se trouver placé. La valeur intrinsèque d'une mélodie, n'influe en rien sur l'intensité de l'effet qu'elle est capable de produire comme chant national. Un organiste suisse qui vivrait loin de ses montagnes, préférera, dans bien des momens, le ranz des vaches à tous les préludes de Bach et de Händel. Mais que nous font ici les étrangers ; nous connaissons cela mieux qu'aucun peuple du monde. Vous souvient-il, lecteur, qui auriez mon âge ou à peu près, des pièces de circonstance que l'on donnait sur les théâtres de Pétersbourg en 1813 et 14, et qui étaient comme un bulletin en action de nos marches triomphantes à travers l'Europe. Vous souvient-il de ce tressaillement inexprimable de l'auditoire, lorsqu'en face d'une décoration, d'uniformes et de costu-

mes, qui nous transportaien sur quelque point de l'Allemagne ou de la France, le chant de la patrie venait invisible et soudain à frapper l'oreille. — Puis, sur une éminence, tout au fond du théâtre, apparaissaient nos couleurs, nos drapeaux, nos miliciens, revêtus de l'habit russe, portant au front le signe sacré par lequel nous avions vaincu ! Ce qui se passait alors dans le public, je ne le saurais dire, je ne le sais pas; personne ne le savait. Seulement, je me rappelle fort bien que le peu d'étrangers qu'il y avait là nous regardaient avec une sorte d'épouvante. Aucun n'avait jamais rien vu de semblable; ils comprenaient 1812 et toute la faute de Napoléon. Ah ! s'ils avaient pu comprendre et sentir de même ces chants nationaux, cette voix du pays, qui pour eux n'était que de la musique ! Pour nous, c'était Alexandre, la patrie vivante et personnifiée; c'était l'aigle à deux têtes, planant sur le monde, dont elle portait les destins dans ses serres victorieuses; pour quelques uns, c'était encore le lointain hameau où leurs yeux s'étaient ouverts à la lumière, leur cœur au premier amour, et d'où un vieux père leur tendait les bras, tremblant de ne pouvoir les embrasser avant de mourir; pour tous, c'était l'ensemble des biens qui font chérir la vie et la réunion des sentimens qui nous portent à la donner avec joie: patrie, famille, communauté de nobles vœux et de nobles pensées, liens d'origine, de parenté, d'habitude et d'affection, toute la dignité morale de l'homme et tout son bonheur ici bas. Et voyez ! tous ces trésors de l'âme, la musique, à l'aide de quelques sons connus dès l'enfance, sait en recomposer l'image avec un charme d'illusion et une plénitude d'ineffable poésie, dont ni la parole inspirée du barde, ni l'imitation matérielle la plus décevante des objets visi-

bles, n'approcheront jamais. Une telle musique doit vivre et demeurer nationale, aussi longtemps que la nationalité du peuple, assez heureux pour la posséder, n'aura pas été détruite de fond en comble.

Des causes tout à fait analogues garantissent ou devraient garantir les constitutions spéciales du chant d'église, chez les nations attachées à leur culte. Que ce chant en lui-même soit ou ne soit pas de bonne musique, il est toujours celui qui convient le mieux, là où il se trouve établi d'ancienne date. En tous lieux, les mélodies ecclésiastiques se sont identifiées avec la religion nationale; on les connait aussi dès l'enfance; elles président aux phases les plus solennelles de la vie; elles ont pouvoir de réveiller jusques dans les âmes les plus tièdes, l'idée d'une haute et mystérieuse antiquité, l'idée de quelque chose qui est, fut et toujours sera. Que d'auditeurs incapables de comprendre une savante composition d'église, comme ouvrage d'art, la sentent néanmoins, au plus profond du cœur, comme expression de la pensée chrétienne. Des hommes qui s'assemblent pour prier Dieu, et il en est encore beaucoup qui vont uniquement pour cela à l'église, n'écoutent point la musique avec l'oreille inquisitoriale d'un juge, ou l'oreille friande d'un dilettante. Les plus connaisseurs mêmes, s'ils sont chrétiens ou s'ils ont simplement quelque goût, seraient fâchés et scandalisés de toute distraction qui les ramènerait trop directement à leurs jouissances profanes. Changer foncièrement le caractère des mélodies d'église, comme on ne l'a fait que trop souvent au XVIII[me] siècle et de nos jours, c'est rompre par conséquent l'association d'idées la plus compacte et la plus puissante sur l'imagination; c'est détruire d'un coup toute la poésie d'un culte national. Il n'est pas nécessaire d'établir autrement cet

axiome que la musique d'église tire en partie sa vertu et sa force de son antiquité même, à l'opposé du style mondain qui ne vit d'ordinaire et ne se perpétue que par la nouveauté.

Deux branches de la musique et précisément les branches extrêmes, le chant populaire, où l'art est à zéro, et le genre sacré, où il est appelé dans quelques pays à déployer ses plus savantes ressources, ont ainsi le droit et l'obligation d'être nationales, ce qui les affranchit très heureusement du tribut que les autres branches payent à la mode. Comment font-elles pour se maintenir dans cet état de stabilité ?—comme nous l'avons vu, par l'association des idées morales qu'elles éveillent ou qu'elles ont la faculté de représenter. Ni le plaisir édifiant que procure à des chrétiens la musique d'église adoptée dans leur communion, ni le plaisir patriotique avec lequel nous écoutons, en certaines circonstances, le chant de notre pays, ne sont des plaisirs purement musicaux. Douée d'une vertu singulière pour raviver des souvenirs auxquels elles s'est liée et exalter des émotions qu'elle a accompagnées souvent, la musique n'agit plus alors uniquement par la force qui lui est propre, mais aussi et surtout comme véhicule d'une activité de l'âme dont elle n'est que la cause médiate et secondaire.

Or, à l'exception de ces deux cas, où l'effet de la musique se confond avec le sentiment national et le sentiment religieux, il n'est plus possible de voir en quoi elle gagnerait à devenir russe, allemande, française ou italienne, quand elle n'a plus pour se faire valoir que ses propres ressources. L'avantage le plus précieux qu'elle a sur les langues articulées, n'est-ce pas d'être une langue universelle, dont les élémens donnés par la nature et les constructions déduites des lois générales de

l'organisation humaine, n'admettent en théorie et en esthétique ni convention d'aucune espèce, ni différences de peuple à peuple? Toujours spéciale à l'état de nature, parce qu'elle y est toujours très imparfaite, la musique tend à se généraliser en se perfectionnant. L'universalité qui est un attribut de son essence, est aussi le terme définitif où elle doit aspirer. Entendons-nous. Par ses propriétés virtuelles, la musique ne saurait répondre aux diverses affections de l'âme, que d'une manière générale et pour ainsi dire abstraite. S'agit-il de porter à l'auditeur l'impression, ou pour parler plus exactement, l'équivalent musical d'un sentiment quelconque, notre art ne montre pas d'*objet* qui puisse l'exciter en nous, comme font la poësie et les arts du dessin; il n'emploie ni intermédiaires, ni prestiges artificiels; il touche immédiatement au principe d'où découlent toutes les affections du genre donné. Vous entendez deux ou trois phrases de mélodie, une série harmonique de quelques accords, et vous dites: ceci est la joie, ceci la tristesse, ceci le désespoir, ceci l'amour. Voilà ce que peut la musique sans le truchement d'un texte et sans s'aider de la signification représentative que l'habitude pourrait avoir attachée à certaines mélodies. Pour ce qui est des symptômes extérieurs et des nuances morales qui modifient l'expression des passions d'après les mœurs, les idées religieuses et sociales, l'idiome et le climat, ces choses sont du domaine des littératures dont elles constituent à jamais la spécialité ou la nationalité nécessaires. La musique en elle-même n'a nul moyen de les rendre ou, si elle réussit à les exprimer quelquefois, ce n'est qu'à l'aide de ces associations d'idées, sujet de nos précédentes remarques. Toutes ses peintures se renferment dans un cercle purement psychologique et ne

donnent jamais que le moi humain. Ce qu'on nomme caractères dramatiques n'est pas autre chose, pour le musicien, que le *tempérament* ou le *naturel* du personnage, éprouvé sur les situations de la pièce et déterminé, non sur ce que le personnage pourrait faire, dire, penser ou vouloir, mais uniquement sur ce qu'il est capable de sentir ; les analogies musicales ne répondant d'une manière directe qu'aux mouvemens intérieurs et occultes des passions, c'est-à-dire à leur principe. Or, ce principe est le même chez tous les hommes. Et voilà pourquoi l'empire de la musique embrasse tous les pays, toutes les classes de la société, tous les degrés de civilisation, toutes les gradations de l'intelligence et s'étend bien au delà des bornes géographiques et intellectuelles où finit l'empire des autres arts. En théorie, cette compréhension universelle est le plus beau privilège du compositeur ; dans la pratique, et surtout dans la pratique du théâtre, on est presque toujours forcé d'y renoncer en partie, qu'on le veuille, ou qu'on ne le veuille pas. Chaque nation et chaque époque ont leur goût qui se communique nécessairement aux musiciens qu'elles produisent. Ce goût est spécial de sa nature et, ce qui est spécial, ne saurait jamais s'accorder en entier avec l'expression des choses absolues, telles que les passions de l'homme considérées dans leur principe. Il en résulte que les imitations de la musique dramatique n'ont d'ordinaire qu'une valeur relative, qu'une ressemblance passagère et locale avec les objets représentés, c'est-à-dire avec les sentimens des personnages ; une ressemblance qui d'un côté diminue de plus en plus à mesure que le goût musical d'un peuple change et, qui de l'autre, souvent n'existe pas pour des auditeurs étrangers. Ainsi, la spécialité du goût temporel est une

cause de vieillissement pour la musique, et la spécialité du goût local une cause qui en affaiblit la compréhension et le charme dans les localités qui ont un goût différent. On ne gagne jamais que cela à faire de la langue universelle du sentiment la langue de son époque ou celle de ses auditeurs. Mais puisque les musiciens ne sauraient faire autrement, voyons comme ils s'y prennent pour plaire à leur public et pour se complaire eux-mêmes dans leurs œuvres, en leur qualité d'indigènes. De compte fait, l'on trouve quatre manières de nationaliser ou de localiser une partition d'opéra. La première et la plus simple en apparence, c'est de jeter la musique dramatique dans le moule du chant national; alors l'opéra devient aussi tout à fait national. Sans doute, mais voici pourtant deux petites difficultés. Il y a des pays qui n'ont pas de chant national proprement dit, et ensuite, je ne connais guères de chant national qui puisse se prêter le moins du monde à la plupart des expressions de la musique dramatique, soit dans le sérieux ou le bouffe. Les cas où des mélodies populaires peuvent convenablement s'adapter à la scène lyrique sont toujours des exceptions. C'est lorsque le chant est donné pour ce qu'il est réellement dans un opéra, ou bien lorsque la nationalité même d'un peuple ou d'un individu forme le principal intérêt de la pièce. Ainsi Weigl a utilisé avec un rare bonheur des airs suisses dans son opéra de *La famille suisse*, dont le mal du pays est le sujet. Ainsi mon ami Glinka a, dit-on, employé avec un égal succès les tours et modulations caractéristiques du chant russe dans l'opéra *Жизнь за Царя*, que je suis bien fâché de ne pas encore connaître, et où il s'agissait d'éveiller les mêmes sentimens que ceux qui nous enflammaient aux représenta-

tions patriotiques des années 13 et 14. Trop heureux le compositeur qui ayant à travailler sur un libretto de ce genre, trouve des mélodies nationales à son service; car ici la musique de Mozart lui-même ne pourrait y suppléer. Mais que les Suisses de Weigl et les Russes de Glinka rentrent, les uns dans leurs foyers, les autres dans les circonstances habituelles de la vie, et le chant national ne dira plus rien, sinon que les personnages chantent à la manière de leur pays pour l'amusement des troisièmes galeries et du parterre. Vous aurez alors ce qu'on nomme une pièce de dimanche.

Le second moyen que l'on a pour donner un goût de terroir à la musique théâtrale, c'est de reproduire partout un certain choix de tours mélodiques, de passages, de rhythmes et de formes d'accompagnement qui, sans avoir été puisés à une source nationale, se trouvent établis en vertu d'une convention tacite, mais rigoureusement obligatoire, entre les compositeurs, les chanteurs et le public. Ceci est le formalisme conventionnel qui distingue l'opéra italien, vieux et nouveau.

Le troisième moyen consiste à déranger par système l'équilibre des élémens de l'opéra, au profit de l'un de ces élémens; à sacrifier, par exemple, la déclamation à la mélodie, l'orchestre au chant vocal, la vérité à l'effet matériel, l'expression à la bravoure, et *vice versa*. Dès lors, pour peu que l'on soit au fait de ces tendances exclusives, que l'on sache dans quelle partie excellent les compositeurs d'une nation et quelle autre ils ont l'habitude de sacrifier, on dira: voilà de la musique française, de la musique allemande, de la musique italienne.

Finalement, il existe un quatrième moyen et celui dont l'emploi contribue peut-être le plus à mettre la

couleur nationale en évidence. C'est d'imprimer à la musique un caractère en rapport avec quelque qualité, souvent même avec quelque infirmité morale assez saillante pour servir à distinguer un peuple de tous les autres peuples. Nous voyons par exemple que ce qui fait aujourd'hui des Allemands les premiers musiciens du monde, le génie poético-métaphisique de la nation, si favorable aux hautes inspirations de la musique pure, ne les guide pas toujours aussi bien dans l'application la plus positive de cet art, laquelle est le drame musical. Nous reconnaissons cette disposition prédominante à l'ultra-romantisme et à l'hyper-originalité de quelques uns de leurs opéras les plus célèbres; à des chants parfois trop vaporeux; à des intentions qui se perdent dans le vague à force de subtilité; à un certain mélange de quiétude et de rêverie sentimentale qui attiédit jusqu'aux passions les plus chaudes de leur nature; à de la science qui n'est pas toujours très claire ni très-dramatique; le tout marqué aux bons endroits de ce cachet de méditation, de véritable originalité et d'individualisme qui est comme le timbre des productions artistiques du pays.

En France, c'est bien différent, et les Allemands eux-mêmes y écrivent d'un tout autre style. Le caractère le plus évident de l'opéra français de nos jours, me parait être un vouloir énergique de renchérir sur tous les moyens d'effet connus et possibles. Beaucoup d'éclat, mais un éclat qui reluit souvent comme du clinquant; un luxe de passages et de bravoures superitalien, une activité instrumentale superallemande, des rôles d'hommes poussés à un diapason qui ferait frémir les médecins; des chants d'une expression éminemment française, moitié chevaleresque et moitié gasconne; des rhythmes qui

vont ou courent au pas du pays ; un incroyable charlatanisme de dièses et de bémols dans la modulation, quantité d'effets dramatiqnes et de très beaux, peu de profondeur, d'originalité presque point ; voilà ce que j'ai cru découvrir, dans ma retraite, en lisant les opéras des faiseurs parisiens, les plus renommés de notre époque.

Et Italie, le trait de la physionomie nationale qui s'est toujours réfléchi le plus visiblement dans l'opéra, c'est le dilettantisme, la passion même de la musique. Musiciens nés, tous connaisseurs en fait d'exécution, jugeant de la composition ni mieux ni plus mal que le gros du public n'en juge partout ailleurs, peu soucieux du drame et *orrechianti* par excellence, les Italiens ne demandent à l'opéra que de l'euphonie avec une forte dose de bruit, qu'autrefois ils aimaient moins, des roulades perlées, de suaves titillations, d'enivrantes secousses, de la volupté. Chez eux la musique est faite à l'image du climat, dont elle est sans contredit un des plus puissans auxiliaires. Les hommes du nord aimaient, comme chacun sait, à venir se réchauffer aux feux de leur soleil, et aujourd'hui, quand ils ne peuvent l'aller chercher, ils y suppléent du moins par les feux de leur musique.

Que si l'on voulait, après cela, regarder aux essais de composition dramatique, qui ont été tentés chez nous en Russie par des indigènes, peut-être verrait-on que la teinte qui a prédominé jusqu'ici, dans les idées *originales* de nos musiciens, est encore cette tristesse hyperboréenne, un peu langoureuse et un peu dolente, dont le chant populaire fait entendre les soupirs. C'est toujours la même plainte contre l'ennui et les rigueurs d'un hiver de six mois, mais plainte paraphrasée à l'usage de la scène.

Il suit de nos remarques que de ces quatre manières d'accuser l'origine locale d'un opéra, qui toutes peuvent devenir et sont en effet des gages de réussite parmi les nationaux, il n'en est aucune qui réellement n'accusât un défaut, une imperfection, ou tout au moins une négation dans la musique, au jugement de l'étranger connaisseur et impartial. Cependant la plupart des opéras et tous, allions-nous dire, rentrent dans une nationalité quelconque par l'une de ces quatre catégories, souvent par plusieurs. Aussi, n'y a-t-il pas une branche de l'art sur laquelle les goûts et les opinions se partagent comme sur la musique dramatique, et il n'en est point non plus qui eût à souffrir au même degré des injures du temps. Un opéra, un seul existe, comme pour prouver uniquement la possibilité de son existence; un opéra qui élevé au-dessus de toutes les influences temporelles et locales, domine à une hauteur incommensurable les plus sombres et les plus éclatantes régions de la psychologie pure. Celui-là, aucune nation ne pourrait le réclamer à titre de propriété exclusive. Le texte est italien, le sujet espagnol, le compositeur allemand; car il faut bien qu'on fasse choix d'une langue pour écrire une pièce de théâtre, que l'action se passe dans un lieu donné et que le musicien soit né quelque part. Quant à la partition, les suffrages du monde qui s'accorde à y reconnaître le chef-d'œuvre suprême de la scène lyrique, et un demi-siècle qui semble n'avoir passé sur elle que pour ajouter à chacune de ses beautés, ces deux choses, disons-nous, ont décidé que la partition n'était pas plus exclusivement allemande qu'italienne, espagnole, russe ou française. Elle est universelle!

Tous mes lecteurs ont nommé cet opéra, et, en le nommant, ils auront compris pourquoi j'ai touché à un

sujet, qui ne brise un moment le fil de nos considérations historiques, que parce qu'il se rattache à leur but de la manière la plus essentielle. Maintenant, nous allons voir quelles destinées attendaient l'opéra en France.

La différence de ces destinées, chez les Italiens et les Français, s'explique en entier par la différence des deux peuples. Les premiers étaient la nation la plus musicale de l'Europe ; les seconds en étaient la plus littéraire au XVII[me] siècle. Cette distinction fondamentale dut intervertir les rapports de dépendance entre les trois classes de producteurs, dont le concours fait l'opéra, et mener l'un et l'autre peuples à des résultats diamétralement opposés.

Quand le drame musical fut importé en France, sous le cardinal Mazarin, il n'y avait pas encore de musique française. Celle que Lulli composa depuis, était, à peu de chose près, dans le genre de Peri et de Caccini, auxquels Lulli ne fut réellement supérieur que par ses ouvertures et ses airs de danse, qui servirent quelque temps de modèles à toute l'Europe, et que l'Italie elle-même lui emprunta. Mais bientôt les Italiens prirent les devans ; ils chantèrent et les Français continuèrent à psalmodier, ce qu'on ne saurait leur reprocher avec justice. Il étaient, comme musiciens, une nation primitive ou peu s'en faut ; ils manquaient de précédens historiques ; ils n'avaient ni compositeurs ni chanteurs, et le peu de connaissances répandues chez eux, ils les devaient aux étrangers, dont ils sont restés les débiteurs jusqu'à nos jours, pour la somme totale des progrès qui ont illustré leur école lyrico-dramatique dans le genre noble ou sérieux. Le bonheur de cette école fut de naître au sein de la barbarie et d'y rester très longtemps, faute de talens indigènes. Lorsque les Italiens eurent

pris le brillant essor qui les porta si haut dans la composition mélodique et dans l'art du chant, en les éloignant de plus en plus des conditions du drame, les Français ne purent les suivre. Peuple spirituel, ils firent de nécessité vertu et se piquèrent d'écorcher les oreilles par principe; peuple vain et avide de tous les genres de gloire, ils décorèrent du nom de musique nationale la mélopée ressuscitée des Florentins, que l'Italie venait d'abandonner et qui n'était pas de la musique. Mais en naturalisant chez eux cette détestable manière de récitatif, les Français pactisèrent aussi loyalement avec le principe rationnel qui lui avait donné naissance. L'idée des fondateurs du drame lyrique ne pouvait pas se perdre dans la patrie des Corneille et des Racine, comme elle s'était perdue en Italie. Jetée sur le sol alors si classique du théâtre français, elle y resta longtemps enfouïe telle qu'une semence précieuse; elle leva enfin et la récolte, pour s'être fait attendre, n'en fut que plus belle.

Il m'est parfaitement démontré que les émotions dramatiques et la danse étaient les seules choses que les auditeurs du vieil opéra français y pouvaient aller chercher; car, et on ne saurait assez le redire, la psalmodie florentine ou, ce qui ne vaut guères mieux, le récitatif de Lulli et de Rameau, n'ont jamais pu intéresser personne comme musique. Ce n'en était pas; cela plaisait en France comme une sorte de corroboration des effets du drame. On y était habitué aux cris odieux et faux des chanteurs; on avait l'oreille assez inculte pour n'en pas être blessé, et dès lors ces mêmes cris, cet *urlo francese,* n'étaient plus ressentis que comme l'accent exalté des passions. Or, le plaisir musical que les auditeurs ne cherchaient point dans la musique dra-

matique et dont il est assez difficile néanmoins de se passer tout à fait à l'opéra, on le trouvait dans les airs de danse, où il y a toujours quelque rhythme et quelque mélodie, c'est-à-dire un peu de vraie musique et tout juste à la portée des auditeurs. Aussi les ballets et divertissemens furent-ils toujours inséparables, en France, de la tragédie musicale. On y tient même aujourd'hui, que les mélomanes se passeraient bien d'une telle ressource.

Le principe de la vérité lyrico-dramatique régna donc dès le commencement au grand opéra; mais il y régna à l'insçu des étrangers, parce que l'application en était presqu'aussi mauvaise qu'à l'époque de Giovanni Bardi. Les étrangers, écoutant en mélomanes, ne comprenaient rien à ce spectacle; ils n'entendaient que la continuité d'une longue et monotone jérémiade sans mélodie et sans rhythme, où il était impossible de distinguer le récitatif de l'*arioso*, et qu'une exécution écorchante, de gothiques fredons, de ridicules ornemens, de bêlantes cadences, rendaient plus insupportable encore. Les nationaux qui en recevaient, eux, une toute autre impression, une impression purement dramatique, déclaraient, avec un sourire de mépris, que les étrangers n'étaient pas à la hauteur de leur opéra.

Cet état de choses produisit, comme nous l'avons déjà observé, des relations et des conséquences strictement inverses de tout ce qui avait marqué le développement du drame musical chez les Italiens. Le poète de qui le public attendait ses principales jouissances, et qu'un texte d'opéra bien fait, pouvait mener à la gloire, tout comme une bonne tragédie, marcha l'égal du compositeur, si même il n'eut point le pas sur ce dernier. Le com-

positeur, pour lequel le choix du poëme et du mètre était la chose du monde la plus indifférente, puisque sa musique s'appliquait à tout également bien, c'est-à-dire également mal, ne pouvait avoir de démêlés sérieux avec l'auteur des paroles. Avec les chanteurs, encore moins. Ceux-ci avaient au suprême degré ce qu'il fallait pour exécuter tout ce qui n'était pas du chant; et, comme personne ne songeait à leur en offrir, ils acceptaient une partition avec la même docilité ou la même indifférence, que le compositeur acceptait le poëme. Que leur importait en effet tel assemblage de notes, plutôt que tel autre? Leur art à eux se réduisait aux agrémens du chant français: le *coulé*, le *flatté*, le *martellement*, etc. et ces belles choses-là se placent partout, les cris de même. Ainsi poète, musicien et chanteurs vivaient en France dans la plus douce concorde, unis sur les intérêts, les moyens et le but. L'ordre dans lequel nous les avons nommés, marquait le degré de leur importance respective. Chez les Italiens, l'interversion exacte de ce même ordre changeait le poète en ouvrier, le maestro en esclave et les chanteurs en despotes. De là, un résultat contrastant et curieux dans l'histoire du théâtre lyrique chez les deux peuples. En Italie, un opéra ne survivait point à la réunion fortuite des chanteurs pour qui il avait été composé; il durait une *staggione* ou saison théâtrale. En France, les générations de chanteurs se succédèrent un siècle dans les poëmes de Quinault et la musique de Lulli. Il ne fallut rien moins que Gluck pour procurer enfin le repos de la tombe à cette espèce de momie musicale, qui occupait le trône du grand opéra depuis sa fondation.

Cependant, au milieu du XVIII[me] siècle, une troupe de chanteurs bouffes introduisit en France le goût de la

vraie musique, qui n'a qu'à se montrer, où elle veut, pour faire des prosélytes. Les hommes *sensés*, comme disait Mozart, les mélomanes, sentirent tout d'abord que c'était là le plaisir qu'ils avaient si vainement demandé à l'opéra national; mais alors ces hommes étaient rares dans le pays et leur enthousiasme toujours inséparable de l'esprit de propagande, chez les Français, devait rencontrer une opposition formidable. Les bons patriotes, qui n'avaient pas d'oreilles, se firent un devoir de repousser l'invasion de la musique étrangère; le grand opéra cabala; les bouffons furent renvoyés. Leur séjour, en France, ne laissa pas que de porter ses fruits. De jeunes musiciens de talent, Philidor, Monsigny et Grétry cherchèrent à imiter dans leurs opéras comiques le style de la *Serva Padrona* qui avait tant charmé les amateurs à la comédie italienne. Ces heureux essais, en accoutumant de plus en plus les oreilles françaises à de la musique véritable, quoique bien faible encore, préparèrent l'avènement de Gluck, que la tragédie musicale attendait pour se substituer au simulacre trompeur qui la représentait depuis plus d'un siècle et demi.

Gluck était un grand penseur plus encore qu'il n'était un grand musicien. Dégoûté par réflexion de l'opéra seria, auquel il avait payé en Italie un tribut de jeunesse, accompagné du plus brillant succès, il médita profondément les conditions de la tragédie lyrique, essaya de les remplir dans son *Orfeo*, et les exposa par écrit dans la préface de son *Alceste*, dédiée au Grand-Duc de Toscane. Dans cette pièce remarquable, où le précepte était placé en tête de l'exemple, Gluck signale tous les vices de la composition musicale et poétique de l'opéra italien et développe son système à lui, système qui fondé sur le principe de la vérité lyrico-thé-

âtrale, en étendait l'application à toutes les parties d'un opéra, qu'il liait rigoureusement l'une à l'autre, retranchait tous les ornemens accessoires comme inutiles, substituait l'expression exacte des paroles au formalisme introduit dans l'intérêt de la routine et des chanteurs, réglait le pas de la musique sur celui de l'action, et faisait du poète, en toutes choses, le conseiller impérieux et le guide inséparable du musicien. — Ces maximes, dont les partitions de Gluck sont le meilleur commentaire et aujourd'hui la meilleure critique, en ce qu'elles ont d'exagéré, au fond n'étaient autres que les principes des compositeurs français. La différence entr'eux et Gluck, c'est qu'ils se méprenaient complétement sur les moyens d'exécution, et que Gluck, lui, n'était pas homme à s'y tromper. Les successeurs de Lulli s'imaginaient, de très bonne foi, que pour peindre les passions en musique, il n'y avait qu'à imiter *matériellement* les inflexions et les nuances de la voix qui caractérisent ces mêmes passions dans le discours ordinaire. Quand ils avaient fait hurler la colère, le remords et la vengeance, quand ils avaient mis une sourdine sur les affections déprimantes, telles que l'abattement le regret et la tristesse, ils croyaient avoir tout fait, et pas un ne songeait au sens ou au non-sens mélodique qui pouvait résulter de la combinaison de leurs notes sourdes et criardes. Le choix des accords ne les inquiétait guères davantage, pourvu qu'ils fussent toujours remplis et bruyans. Après cela, ils avaient observé que, dans la *réalité*, les passions différaient entre elles par le *mouvement*, non moins que par le *diapason;* que les unes s'exprimaient vite, d'autres avec lenteur et, qu'en général, on ne suivait point, en parlant, de rhythme déterminé. Il leur était prouvé dès lors qu'en changeant à

tous propos de mouvement et de mesure, en brouillant tous les rhythmes au point d'en détruire l'impression et de faire disparaître des morceaux de musique tout sentiment d'unité, on atteignait au plus haut degré de vérité possible. Voilà comme raisonnaient les compositeurs français, d'après l'autorité d'une fausse théorie contemporaine qui rangeait la musique au nombre des arts d'imitation proprement dits; et voilà ce qui les rendait si odieux aux étrangers, à part l'exécution.

Dire qu'un musicien tel que Gluck ne pouvait pas tomber dans d'aussi grossières bévues, ce serait peu le flatter, je pense. Déclamateur plus vrai, plus varié et plus énergique qu'aucun des maîtres qui l'avaient précédé, Gluck savait toutefois que les principaux effets et les significations les plus importantes de la musique résident dans les élémens qui lui sont propres, et qu'ainsi pour fonder la tragédie musicale, il ne suffisait pas de perfectionner le récitatif et la déclamation mesurée, seule espèce de chant qui admette une imitation libre et presqu'idéale des intonations de la voix parlante; mais qu'il fallait encore et surtout des airs, des chœurs et des morceaux d'ensemble, dont l'expression dramatique résultât de la mélodie, des accords et du rhythme, choses qui n'ont plus aucune ressemblance *matérielle* avec le discours.

En consultant le tableau de la statistique musicale de l'Europe, au temps où Gluck conçut son plan de réforme, il est facile de se convaincre que la France était le seul pays qui pût et voulût l'adopter. L'Italie aurait anathématisé l'auteurs comme un hérésiarque; le public se serait moqué de lui et les chanteur l'eussent traité comme les bacchantes traitèrent le héros de son drame viennois *Orfeo*. L'Allemagne encore tributaire de l'Ita-

lie pour l'opéra, l'Allemagne de Hasse, aurait hésité à reconnaître Gluck, elle qui méconnut Mozart vingt ans plus tard. La France, au contraire, était toute prête à recevoir le nouveau code lyrico-dramatique qui n'était que le complément et la perfection du sien même. Les magnificences de son Académie royale, les bataillons nombreux de son orchestre, de ses chanteurs, de ses choristes et de ses danseurs, la plume de ses poétes semblaient n'attendre qu'un musicien. Gluck arriva; et, Spartiate allemand, il fit ce que les Athéniens de Florence avaient rêvé; il résolut le grand problème de la tragédie lyrique, autant du moins qu'il pouvait l'être. Qu'on juge, avec quel enthousiasme et quelle ivresse, un peuple pour lequel les émotions dramatiques étaient le premier des plaisirs de l'esprit, dut accueillir la réalité du drame musical, ce peuple qui en avait adoré jusqu'à l'ombre, dans les informes productions de ses compositeurs indigènes. Le parti national, loin de s'alarmer des triomphes d'un étranger, le reconnut spontanément pour son interprète et son chef, preuve que Gluck avait admirablement saisi la pensée et le goût de la nation; pensée qu'on avait bien comprise, mais sans pouvoir la réaliser, goût qui prenait le change, en croyant se satisfaire. Ce fut un succès prodigieux, inouï dans les annales du théâtre, un succès qui alla jusqu'au délire et à la démence furieuse. Les gens de lettres, voyant qu'on dépeçait impitoyablement les tragédies de Racine pour en faire des opéras, que déjà Iphigénie était tombée sous les ciseaux d'un arrangeur, mille fois plus cruels que le fer de Calchas, poussèrent des cris d'indignation et d'épouvante. Déjà, il semblait à Laharpe que tous les dieux du Parnasse français, réunis en une hécatombe, allaient être égorgés sur les autels de l'idole

germanique. Labarpe se fit picciniste, comme jadis on se faisait moine, pour témoigner l'horreur que lui inspiraient les abominations du siècle. Et quels étaient ceux qui rendaient ces hommages presque forcenés à un compositeur, dont les nations musicales auraient désavoué les innovations, comme attentatoires à l'orthodoxie souveraine de l'opéra italien? C'était le gros du public français, les plus ignorans et les plus barbares de tous les hommes, de vrais Béotiens, musicalement parlant! Et les adversaires de Gluck, les Piccinistes, qui étaient-ils? Les mélomanes du grand monde, de jeunes musiciens, l'espoir de la patrie, les littérateurs qui donnaient le ton: J. J. Rousseau, théoricien et compositeur, Grimm, la perle des dilettanti, Labarpe, Marmontel; c'était l'élite de la société parisienne, renforcée de cette multitude d'étrangers appartenant aux hautes classes, qui s'agglomèrent incessamment en une portion fixe de la population de Paris. Hé bien, tout ce monde connaisseur était picciniste sans exception. Les Béotiens, eux, se déclaraient pour Gluck, à l'unanimité.

Aujourd'hui que quatre-vingts années de révolutions musicales et autres ont passé sur ces fameux débats, qui associèrent la France et l'Europe à la querelle de deux musiciens, que doit en penser, que doit en référer, dame postérité? Oh, si vous n'avez appris que la musique, ma très chère dame, vous ne concevrez seulement pas qu'il y ait eu ici partage d'opinion. Assise à votre table de travail, vos lunettes sur le nez, les partitions belligérantes devant les yeux, la tête farcie de musique contemporaine, vous vous demandez s'il est bien vrai, s'il est bien croyable, s'il est bien possible, qu'on eut mis en balance deux hommes tels que Gluck et Piccini, à

titre de compositeurs tragiques ! Comment pourriez-vous donc comprendre qu'entre ces deux hommes, dont l'un ne fut quelque chose sous ce rapport, que pour avoir été cru le rival de l'autre, les ignorans aient prononcé comme des connaisseurs et les connaisseurs comme des ignorans ! Le seul rapprochement, direz-vous, qui pourrait être fait entre ces deux grands musiciens, c'est que Gluck fut le père de la tragédie lyrique et Piccini le père de l'opéra bouffe, que j'aime de tout mon cœur, et dont la *Cecchina* ou la bonne fille, me présente le premier modèle complet.

Tout le merveilleux de ce fait paradoxal s'évanouit à l'examen. En préférant Gluck, la multitude ignorante demeurait toujours ce qu'elle était, ignorante, incapable de juger la musique hors du théâtre, sourde aux beautés comme aux défauts les plus choquans de l'exécution ; mais nous l'avons déjà dit, dans cette multitude avide d'émotions dramatiques, la pièce et les acteurs avaient presqu'autant de juges et de juges éclairés que la salle contenait de monde. Or, la déclamation de Gluck portait l'effet lyrico-dramatique aussi loin qu'il pouvait aller ; les chanteurs, dont le sens musical n'avait besoin que d'un compositeur pour s'éveiller, durent mieux entrer dans l'esprit de leurs rôles ; ils chantèrent ou braillèrent, si l'on veut, avec plus d'âme et d'énergie ; ils devinrent de meilleurs tragédiens, en s'abandonnant aux impressions, toutes nouvelles pour eux, d'une musique chaleureuse, rapide, passionnée, éminemment vraie et inspiratrice, où le regard, le geste et l'attitude paraissaient s'attacher aux notes. Et voilà ce qui transportait le public. D'un autre côté, ces ouvrages avançaient aussi considérablement l'éducation musicale des Français, que l'opéra comique avait ébauchée déjà.

Les idées grandes et simples de Gluck, ces mélodies si pathétiques, cette harmonie si captivante et si naturelle, trouvèrent accès dans les oreilles françaises, bien qu'elles fussent de corne au dire des Italiens; elles y entrèrent d'autant plus vite, que le style de Gluck est dégagé de toute combinaison d'une entente trop difficile. Pour la première fois donc, ce peuple si entiché de son opéra, apprenait que la musique y pouvait être un plaisir en elle-même et le plus vif de tous. Quels honneurs, quelles ovations les auraient acquittés envers l'homme qui les dotait d'un sens nouveau! La multitude jugea d'instinct et ne faillit, ce qui lui serait arrivé immanquablement si elle avait eu à suivre l'essor d'un Händel ou d'un Mozart; mais Gluck avait la mesure de ses forces; il se bornait à traduire le drame avec énergie, noblesse et fidélité, sans prétendre l'élever à une puissance de poésie plus haute que la poésie de la parole.

Les mélomanes qui jugeaient, non pas en connaisseurs mais en demi-connaisseurs, préférèrent Piccini par les raisons qui décident habituellement des préférences contemporaines; par les raisons mêmes qui ont tué depuis longtemps la musique de ce maître et qui font vivre jusqu'à ce jour la musique de Gluck. Le compositeur italien offrait à l'exécution des canevas plus développés, et plus brillans dans leur nouveauté, des formes de mélodie qui étaient le goût fashionable de toute l'Europe, il y a cinquante ans. Gluck évita ces mêmes formes avec le plus grand soin, parce qu'elles ne pouvaient se concilier avec les inductions psychologiques ou la recherche du vrai qui le dirigeait constamment dans son travail. Il en parut moins agréable, moins *actuel* aux dilettanti. Telle est toujours l'espèce de supériorité que

les hommes d'une époque, ou les représentans du goût contemporain, ont sur les hommes à tout jamais

Gluckistes et Piccinistes vivent et se combattent encore sous d'autres noms, comme les systèmes qu'ils représentent. Vivre est de droit pour les uns et les autres; continuer la dispute est inutile, puisqu'il y aurait moyen de s'entendre. Les deux systèmes répondent en effet à des besoins trop différens pour devoir s'exclure ou même entrer en concurrence. Quand on aime à la fois le théâtre et la musique, qu'on se plait à oublier le chanteur pour le personnage, on va entendre Gluck et sa légitime postérité: Méhul, Cherubini, Spontini, Weber et Meyer-Beer lui même, dans ses bons momens. A leur école, Rome et la Grèce, l'Orient des patriarches et l'Occident des sorciers, Achille et Licinius, Joseph et Siméon, Max et Agathe, parleront à votre âme, comme l'esprit des âges poétiques du monde et comme l'esprit des légendes merveilleuses; il y aura de quoi occuper tout ce que vous avez de sentiment et d'imagination, d'intelligence dramatique et de passion musicale; et, c'est un plaisir. Ne cherchez rien de semblable dans l'opéra *seria* qui a pour fondement un libretto payé dix écus, et ne les valant pas. En revanche, vous y trouvez des sujets à quatre-vignts mille francs qui n'obtiendraient pas le quart de cette somme, s'ils bornaient leurs prestations vocales à ce qu'exige la vérité d'une situation ou d'un caractère, et sujets dont le talent est tel, nous devons aussi l'avouer, qu'on oublie tout à fait le personnage et la pièce pour le chanteur, et qu'on en voudrait même beaucoup à l'illusion theâtrale si elle essayait de se placer entre le virtuose et le public. Ecouter des chanteurs qui sont parvenus à la plus haute perfection mécanique et esthétique de leur art,

c'est là encore un plaisir et si grand qu'il n'y en a point que l'on paye plus volontiers et plus cher. De ces deux plaisirs, on peut préférer l'un ou l'autre, par goût ou par principe; mais il me semble qu'on peut aussi les aimer tous les deux et en jouir alternativement sans qu'ils se nuisent. Ainsi faisions-nous, lorsqu'il y avait un opéra italien à Pétersbourg. Les exclusifs se partageaient; les francs mélomanes accouraient avec un égal empressement au banquet de Weber et à celui de Rossini, qui n'avait pourtant chez nous, que des interprètes du second ordre.

Je me suis arrêté à Gluck et pour cause. Il y eut des musiciens d'un plus grand génie, mais aucun, je crois, dont les travaux eussent été plus profitables à l'avenir. Il est le fondateur de la haute musique de théâtre et le premier qui nous ait laissé, dans le genre dramatique, des partitions monumentales. Toutes les formes de déclamation et d'accompagnement qu'il a créées, respirent encore dans les plus nobles opéras de notre âge, et le temps a respecté les siens de manière, qu'au milieu de ses élèves du XIXme siècle, on le prendrait seulement pour l'aîné des frères.

L'opéra bouffe, dont nous avons à parler maintenant, se mêla dans l'origine à l'opéra seria, comme les farces de Shakspeare à ses drames historiques. Plus tard, rejeté dans les entr'actes, il prit le nom d'intermède et arriva enfin à l'indépendance, comme spectacle et comme genre, par les travaux de Logroscino et surtout de Piccini. Autant le vieil opéra seria était peu fait pour devenir jamais populaire chez les étrangers, autant l'opéra bouffe, tel que l'avaient constitué ces deux maîtres, devait plaire partout où l'on aime le rire et la bonne musique. Il semble qu'aucun peuple ne possède le génie

de la farce au même degré que les Italiens. Que d'impayable originalité dans leurs extravagances, que d'esprit dans leurs bêtises, que d'imagination dans les folies du costume et du masque, et avec cela quel naturel entraînant dans ces pièces, ouvrages de l'acteur, bien plus que de l'écrivain, et où l'on est heureux de ne pas trouver l'ombre du sens commun. Assurément, s'il existe un remède contre les peines de la vie en général, et contre le *spleen* du nord en particulier, c'est l'opéra bouffe, avec des sujets comme l'étaient Bonaveri à Dresde, ou Zamboni à Pétersbourg. Véritables bienfaiteurs de l'humanité que ces gens-là !

Il ne serait pas exact d'appliquer, dans leur généralité, à l'opéra bouffe, les idées que nous avons émises, en parlant du caractère universel que la musique peut et doit avoir dans la tragédie. Notre art qui exprime par lui-même les sentimens passionnés, n'a point d'expression pour le comique, dont les effets sont toujours le résultat d'une comparaison, c'est-à-dire d'une opération de l'intelligence, à laquelle le musicien ne peut s'adresser sans intermédiaire. Quoique mon opinion à ce sujet ne soit pas celle de tout le monde, la preuve de ce que j'avance me paraît établie sur le fait que le comique, proprement dit, est impossible dans la musique instrumentale. On y peut être gai, divertissant, fantasque, ridicule même, comique jamais, à moins d'un programme écrit ou composé dans l'imagination de l'auditeur. Pour atteindre au comique, le musicien doit nécessairement s'aider de la parole, et imiter les intonations et les accens du discours de plus près encore que dans le récitatif et la déclamation tragique ; il doit descendre à la déclamation musicale familière, ce que les Italiens nomment le *parlando*. Or, cette espèce de

chant syllabique ne produit de l'effet que lorsqu'il est calqué sur la prosodie de l'idiome, et alors la musique devient *locale*, comme la parole avec qui elle tend à se confondre. Et cela est un grand avantage, puisque le genre bouffe opérant, à l'instar de la comédie, sur des caractères, des mœurs et des ridicules essentiellement empreints de localité, ne saurait mieux faire, dans l'intérêt de l'illusion, que d'employer un langage musical qui particularise encore plus fortement les choses qu'il nous présente. J'en excepte les morceaux de sentiment destinés aux premiers emplois lyriques, où la musique rentre de droit dans l'universalité de son expression. S'il était vrai que la comédie de mœurs fût intraduisible, (et jusqu'ici aucun traducteur ne m'a démontré le contraire) les farces musicales des Italiens, le seraient doublement et comme pièces et comme musique. J'avoue que les chanteurs et les acteurs étrangers m'y font également pitié. Le chant parlé ne va qu'à l'Italien, parce que l'Italien est la seule parole qui soit chantante. Aussi les autres peuples sont-ils obligés d'avoir recours à la misérable ressource du dialogue dans leurs opéras comiques. Le récitatif simple et la déclamation musicale familière y seraient insupportables. Vous plait-il de voir comment le plus délicieux *parlando* se déforme, écrasé sous les rudes et impuissantes atteintes d'un traducteur. Voici d'abord l'original :





Il est clair que la pensée du compositeur ne subsiste qu'avec le mot de *piccina*, mot charmant, irremplaçable qui peint la chose au naturel, et auquel tout se rapporte dans la musique, et le babil menu-haché de la partie vocale et la gentillesse espiègle de la petite figure d'orchestre ; car vous entendez bien que le violon dit aussi à sa manière : *la piccina! — la piccina!* Mais le moyen, je vous prie, de traduire *la piccina la piccina la piccina la piccina ?* Auriez-vous mis la petiteu la petiteu ? Fi donc ! En allemand *und die kleine* ou *nur die kleine* serait presqu'aussi mauvais. Force était cependant de mettre quelque chose, et voici entr'autres ce dont on s'est avisé :





Ce n'est ni mieux ni plus mal que cent autres versions du même passage en différentes langues. Eh bien,

où est ici la pensée du compositeur, où est l'effet? *Er verschmähte auch nicht eine*, quelle cacophonie; et de plus voilà le trait du violon qui ne signifie plus rien. *Gross und kleine*, quel contre-sens énorme! *La grande maestosa* n'a-t-elle pas déjà passé devant nous portée sur une tenue en *crescendo*, saluée par des fanfares, haute et droite, traînant après elle une queue de robe aussi longue que la queue d'une comète. Cet exemple et mille autres prouvent qu'il est des cas où la musique n'en fait qu'un avec la langue, et que séparer la note du mot sonore, pittoresque et imitatif, auquel le compositeur l'a attachée, c'est la détruire.

Mozart qui s'y connaissait ne changea rien au style vocal de l'opéra bouffe, dans les libretti italiens qu'il eut à composer. Il comprit parfaitement que ce qui était vicieux dans la composition tragique, (nous voulons dire le formalisme et le goût de terroir) était nécessaire dans un genre, circonscrit par le sujet des pièces à la nationalité italienne, et dont le grand mérite était de reproduire les traits les plus plaisamment originaux de cette nationalité.

On ne saurait comparer l'opéra bouffe à l'opéra comique français. Malgré le rapport des noms, les choses font antithèse. L'opéra comique est une des plus incontestables gloires de la France musicale de notre siècle. C'est un spectacle charmant qui satisfait les littérateurs et les musiciens, et tous les maîtres qui ont illustré le genre ou que le genre a illustrés, sont des nationaux: Méhul, Dalayrac, Nicolo, Boïeldieu et Auber. Leurs opéras sont des comédies plus ou moins spirituelles, plus ou moins raisonnables; la musique est du pays, et à cette double enseigne, on ne risque pas de les confondre avec les pièces et les partitions italiennes. Des ouvrages

comme le *Matrimonio segreto*, le *Turco in Italia*, *l'Italiana in Algeri* peuvent divertir et intéresser les mélomanes, quand même ils ne sauraient pas la langue. Les pièces françaises perdraient trop à cette condition; mais en revanche l'opéra comique est infiniment plus traduisible que l'opéra bouffe, de même qu'il est plus jouable et plus chantable dans une traduction. Il n'y a pas grand inconvénient à transporter un texte français ou allemand dans une autre langue, du moins quant à la musique.

Après le coup-d'œil que nous venons de jeter sur la quatrième époque de l'art musical, qui fut celle du développement de la mélodie dans la composition de théâtre, il nous reste à compléter nos aperçus par une dernière remarque. C'est qu'ici, comme aux époques précédentes, l'art continua à suivre une marche qui, malgré ses écarts apparens, lui était tracée par l'ordre de succession naturel et logique de ses progrès. Nous avons vu le contrepoint grandir pendant deux siècles et devenir, en se perfectionnant, de plus en plus incompatible avec l'usage auquel il était consacré. De même, la mélodie ne put se déployer et fleurir avec tant d'éclat, qu'en poussant une surabondance de branches qui cachèrent bientôt le terrain employé à sa culture, le terrain dramatique qu'elle aurait dû embellir et non masquer. Les choses ne pouvaient pas se passer autrement. Si les contrapontistes du XVme et les mélodistes de la première moitié du XVIIIme siècles avaient beaucoup songé à l'application, les uns aux convenances de la musique d'église, les autres à celles de la musique de théâtre, cette préoccupation les eut détournés de la tâche à laquelle les appelaient les nécessités premières de leur temps. Avec les matériaux dont ils disposaient, il n'eut

pas été plus possible d'édifier à l'église que d'exprimer fortement les passions sur la scène. Il fallait donc commencer par avoir des matériaux en quantité suffisante, perfectionner les élémens de l'art, les enrichir de combinaisons et de formes nouvelles, les amener au point où ils devenait susceptibles d'application. Telle devait être et telle fut la tâche des vieux contrapontistes et des vieux mélodistes. L'application regardait leurs successeurs. Les travaux de nos anciens étaient nécessaires, mais ils n'étaient que préparatoires et ils durent tomber devant les résultats définitifs, comme l'échafaudage devant le monument achevé, à la construction duquel il avait servi. Lorsque l'école flamande eut rempli sa destination, en produisant Palestrina, elle mourut; lorsque la vieille mélodie italienne eut enfanté ce dont elle portait le germe depuis sa naissance, Gluck et Mozart, elle alla rejoindre au tombeau le vieux contrepoint belge. C'était bien aller *ad patres*, puisque la mélodie descendait du contrepoint en droite ligne.—Mais n'abusons point des figures de rhétorique. Tout change et rien ne meurt dans le monde. Loin de mourir donc, la mélodie du XVIIIme siècle ne fit que se régénérer. Les écoles d'Italie, celle de Naples surtout, avaient créé une multitude de formes ou tournures vocales qui, ayant passé dans le domaine commun de l'art, avec quelques modifications introduites par la différence des goûts nationaux, demeurent comme le fonds de notre chant d'opéra, si bien que la musique la plus moderne est encore en général de la musique napolitaine, suivant l'observation de M.r Kiesewetter. Des tours moins heureux, des phrases parasites, des désinences sujettes à vieillir, des lieux communs prodigués à l'excès, quelque chose de routinier en un mot se mêlait à tant de richesses. Ce

fut l'affaire du temps et du génie de séparer le bon grain d'avec l'ivraie. Gluck commença cette œuvre d'épuration, mais peut-être alla-t-il trop loin dans l'espèce de réglement somptuaire auquel il soumit la mélodie dramatique. Celle-ci ne devait briller avec tout son éclat et dégagée de tout alliage, que dans les partitions du réformateur universel de l'art.

La régénération du style fugué précéda celle du style mélodique. On n'en était encore pour la mélodie qu'à Pergolèse et Hasse, quand le vieil arbre du contrepoint épuisa tout ce qu'il avait de sève, dans la production des fruits qui le couronnèrent si glorieusement au terme d'une croissance de huit siècles.

Une application toujours plus étendue de la mélodie au style fugué, le conduisit progressivement de l'état d'*insignifiance* à l'état d'*expression*. Au lieu de joindre, comme autrefois, des séries de notes arbitraires, des parties ou tracées au hasard ou disposées dans le seul but de faciliter l'opération contrapontique, les fuguistes eurent à combiner des thèmes ou sujets, c'est-à-dire de courtes propositions mélodiques, ayant en elles-mêmes une forme, un sens, un caractère, parce qu'elles étaient déjà prises dans la tonalité moderne. On découvrit bientôt que si l'imitation canonique était un principe de variété inépuisable, il y en avait un autre non moins productif, le contraste, celui qui résulte de l'alliance ou de l'opposition de deux ou de plusieurs thèmes, différenciés par le dessin. De ce double principe, découlèrent naturellement, l'une après l'autre, toutes les lois de notre fugue moderne, dite périodique. Le sujet et la réplique qui fournissaient à l'imitation, se combinèrent avec un contre-sujet qui servit à alimenter

le contraste. Comme il était impossible que le sujet se fît toujours entendre sans fatiguer l'oreille, il fallut lui ménager des repos et le remplacer *ad interim*, par un troisième agent, qu'on nomma l'*harmonie intermédiaire*. La durée de ces intermittences, les rentrées du sujet, à la suite d'un nouveau développement, l'ordre dans lequel le *Dux* et le *Comes* doivent se succéder et alterner dans chacune des parties dont la fugue se compose, furent soumis aux lois de la *répercussion*. Enfin, pour régulariser les renversemens ou les échanges de figures entre les parties, échanges qui ne sont pas toujours de simples trocs, mais qui très souvent amènent de tout autres rapports de coexistence harmonique, on ajouta au code de la composition, le chapitre supplémentaire qui traite du contrepoint double. Tels sont les élémens principaux et les lois essentielles de la fugue périodique. On y peut faire entrer une multitude de combinaisons savantes, reproduire les subtilités les plus ardues du vieux canon, et cela est même inévitable jusqu'à un certain point, lorsque la fugue est établie sur plusieurs thèmes et qu'elle a beaucoup de développemens, où l'intérêt contrapontique doit toujours aller *crescendo*. C'est ce qu'on appelle une fugue recherchée, *fuga ricercata*. Cependant, peu de compositeurs ont rencontré le beau sur la route de Josquin ; si peu que je craindrais d'enfler le compte, en disant avec Boileau : *Il en est jusqu'à trois que je pourrais nommer*.

A l'Italie revient encore l'honneur d'avoir produit les plus grands contrapontistes du XVIIme siècle : Allegri, Benevoli les deux Bernabei et quelques autres, mais surtout Frescobaldi, la souche vénérable des fuguistes et des organistes qui travaillèrent, après lui, dans le style contrapontique, régénéré par la mélodie. Ces hommes en-

treront toujours dans un cours d'études musicales sérieuses, mais leurs fugues ne tiendraient pas aujourd'hui contre l'épreuve de l'exécution. Elles manqueraient d'effet, d'abord parce que les thèmes en sont trop peu mélodieux et partant trop peu caractéristiques, et ensuite parce que les plus heureux progrès du genre dépendaient de ceux de la musique instrumentale à grand orchestre, qui n'était presque rien encore à cette époque. Nos oreilles modernes ne sauraient se plaire beaucoup à la fugue, qu'autant qu'elle se déploie en une masse imposante de voix et d'instrumens ou d'instrumens seuls. Outre l'effet matériel qui importe ici plus qu'ailleurs, il y a encore cet avantage à traiter le genre sur des proportions larges et avec le concours de toutes les machines sonores, qu'on fait mieux ressortir les thèmes et qu'on a plus de ressources pour en varier le dessin, lorsque les alliances et les oppositions se trouvent établies entre le chœur et l'orchestre. Il est une multitude de figures instrumentales que les chanteurs ne peuvent pas exécuter, tandis que l'orchestre varié et nuancé à l'infini par la différence des timbres, embrassant, s'il le faut, jusqu'à sept octaves et ne connaissant presque plus aujourd'hui de difficultés de mécanisme insurmontables, exécute tout et supplée aux chanteurs dans tous les cas.

Pour les modernes, la fugue ne cesse d'être purement historique et ne commence à être un plaisir musical actuel, qu'à dater de Bach et de Händel. C'est à eux qu'elle finit aussi, pourrait-on dire, car ils sont tellement pour nous la personnification du genre dans toute la pureté de ses formes et toute la rigueur de ses lois, qu'après Bach et Händel, on ne voit plus guères que Händel et Bach. Isolés de leurs devanciers, isolés de leurs successeurs, ils dominent encore de toute leur

élévation primitive le siècle que la musique a ajouté, depuis eux, à ses annales.

Deux hommes, tels que ceux-là, demandent plus de place que je ne saurais leur en accorder dans la biographie d'un autre. Ils ont d'ailleurs leurs biographes auxquels je me fais un devoir de renvoyer le lecteur, du moins pour ce qui concerne Bach, dont Forkel a raconté la vie et analysé le style avec un talent digne de l'historien de la musique. (*) En ma qualité d'étranger, je ne puis adopter néanmoins toutes les conclusions où le mènent un partiotisme un peu étroit et une sorte de mépris très peu philosophique pour le style élégant ou *galant*, comme on disait autrefois en Allemagne, mépris que Forkel n'avoue pas, il est vrai, mais qu'il dissimule assez mal. Dans son exagération, il va jusqu'à nommer Bach le plus grand poëte musical, et, ce qui est entièrement inconcevable, le plus grand déclamateur musical qui eût vécu. Bach déclamateur ! lui-même ne se serait jamais attendu à un pareil éloge.

Burney est plus impartial dans son jugement sur ces deux maîtres qui pour lui étaient des étrangers. Le parallèle qu'ils lui ont fourni est très court, très superficiel même; pourtant il y a un fond de vérité qui m'engage à traduire ces quelques lignes dont Burney aurait dû faire pour le moins autant de pages de son histoire générale « De tous les grands fuguistes, Händel, seul « peut-être, fut exempt de pédanterie. Il lui arriva rarement de traiter des sujets déplaisans ou stériles. « Presque tous ses thèmes sont agréables et naturels. « Sébastien Bach, au contraire, dédaigna, comme Michel-Ange, dans ses tableaux, la facilité à un point,

(*) Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. 1802.

« qu'il ne s'arrêta jamais à ce qui était aisé et gracieux. « Je n'ai jamais vu une fugue de ce savant et puissant « compositeur établie sur un motif naturel et chantant, « ni même un passage, si aisé et si commun qu'il fût, « que Bach ne chargeât d'accompagnemens rudes et labo- « rieux. » Sans prétendre épuiser une comparaison qui exigerait de longs commentaires, je dirai toutefois que le contraste signalé par Burney tenait à la différence du génie des deux maitres, autant qu'à celle de leur position. Händel, compositeur d'opéras, directeur de troupe, musicien favori de la nation pour laquelle il travaillait, se serait efforcé d'être populaire, quand même la clarté de ses idées et de son style ne l'y eussent pas porté naturellement. Bach, qu'aucun intérêt de gloire et d'argent ne mettait en contact avec les masses du public, ne rechercha pas une popularité dont il n'avait nul besoin. Disons encore que les moyens qui la lui auraient procurée, étaient tout ce qu'il y avait de plus antipathique à son caractère d'homme et à sa nature d'artiste. Il aimait à scruter les profondeurs inconnues de l'harmonie, à essayer toutes les combinaisons imaginables en fait de procédés contrapontiques, d'accords et de modulations, dût l'oreille en murmurer quelquefois. Il est savant jusqu'à l'élucubration et la recherche; vigoureux jusqu'à la rudesse, neuf jusqu'à l'étrangeté, profond jusqu'à passer entièrement l'intelligence du commun des auditeurs, grand et sublime autant que musicien l'ait jamais été.

En considérant Händel et Bach dans leur signification historique, nous trouvons que le premier était appelé à résoudre le problème de l'*Oratorio* qui avait été mis au concours cent et quelques années auparavant, comme Gluck résolut, un peu plus tard, le problème de la

tragédie musicale, proposé à la même époque. L'un et l'autre eurent au plus haut degré les talens spéciaux qu'exigeait leur vocation différente.

Bach, quant à lui, s'occupa moins des applications formelles de la musique, que de la musique prise en elle-même, envisagée dans son indépendance et curieusement approfondie sous le rapport des lois qui lui sont propres. L'origine de ce maître remonte plus haut que celle de Händel, puisqu'il est en quelque sorte le continuateur de l'école flamande, qui traitait l'art dans le même esprit et l'aurait traité avec la même puissance, si elle avait eu de quoi. Trois siècles de progrès, auxquels le génie de Bach lui seul ajoutait l'équivalent d'un quatrième siècle, lui permirent enfin d'élever le vieil art gothico-contrapontique à cette hauteur, d'où il apparait, dans sa sombre et mystérieuse majesté, l'égal des monumens qui furent témoins de sa naissance, qui lui servirent de berceau et qui prennent comme lui l'épithète de gothique, naguères méprisante et aujourd'hui synonyme de tout ce que l'architecture a de plus grand, de plus hardi et de plus merveilleux. Bach est le patriarche musical du luthéranisme. Ses ouvrages d'église, comparés à ceux des grand maîtres catholiques, reproduisent fidèlement l'esprit des deux cultes, à une époque où la réformation gardait encore en Allemagne quelque chose de sa primitive austérité.

Voici donc quels seraient, en gros, les résultats du parallèle ébauché dans Burney, et que j'ai cru devoir fortifier de quelques traits indispensables. Il y a des ruines, même dans les plus belles partitions de Händel; dans les chefs-d'œuvre de Bach, il n'y en a point, et cependant Bach est d'une couleur plus ancienne que Händel. C'est que le musicien à la mode briguait les

suffrages de son public, et que le régent de chœur les dispensait au sien, composé d'élèves et de subordonnés dont le devoir était de lui obéir, et en outre d'artistes et de connaisseurs dont l'intérêt était de le comprendre. L'un fut obligé de beaucoup écrire dans le goût contemporain; l'autre n'écrivit jamais que dans son propre goût, du moment où il fut arrivé à sa maturité classique. Un bonheur, nous le répétons, qu'il dut à sa position et à son caractère, et auquel ses œuvres doivent leur éternelle nouveauté. Egalement admirables dans leurs fugues et leurs chœurs fugués, mais par des moyens différens, Bach s'y montre plus grand artiste, Händel, plus grand poëte, je crois. L'auteur du *Messie* doit plaire davantage et surtout plus généralement à l'audition; l'auteur du *Clavecin tempéré* et de la *Fantaisie chromatique* intéressera plus profondément à la lecture et excitera à un plus haut degré l'admiration des musiciens qui voudront suivre l'étude de leur art, aussi loin qu'elle peut aller. Les airs sont le côté faible de l'un et l'autre maîtres. Ceux de Händel pèchent en général à la manière des vieilles modes, par un formalisme qui n'est plus de nos jours; mais dans le nombre, il en est quelques uns de très beaux qui peuvent encore donner un plaisir actuel à des connaisseurs. Les airs et les duos de Bach, par exemple ceux de sa célèbre cantate: *Eine feste Burg ist unser Gott*, pèchent très souvent par un défaut tout opposé. Ils semblent n'appartenir à aucune époque, tant il est difficile d'imaginer que personne eut jamais pris une bien vive délectation à les entendre. Ils ne sont pas vieux, car ce qui n'a pas eu de jeunesse ou d'actualité, ne saurait vieillir; ils ne sont que déplaisans et baroques. En revanche, comme Bach ne suivait que son inspiration individuelle, sans jamais s'inquiéter de ce

qui plairait ou ne plairait pas, il lui est arrivé de trouver aussi des mélodies qui, pour la nouveauté, la grâce, la fraîcheur et l'expression, laissent certainement derrière elles les plus beaux airs de Händel. Quoi de plus admirable, entr'autres, que le N° 26 de la *Passion*, un air de ténor, accompagné de chœur, ou le N° 33 du même ouvrage: *Aria von Zion* c'est-à-dire un duo fugué entre le soprano et le contralte, suivi du chœur sublime: *Sind Blitze sind Donner in Wolken verschwunden!* De la musique toute moderne et quelle musique!

Bach, Händel et Gluck, ces trois noms qu'une plume allemande sera toujours si fière d'écrire, marquent l'avénement ou la suprématie d'un peuple nouveau dans l'histoire de la musique. Je dis un peuple nouveau et non pas une école nouvelle, mot qui serait ici un contresens, car où trouver dans le monde deux hommes qui aient moins l'air d'être camarades d'école que Bach et Gluck. Ils contrastent en toutes choses. Ce qu'ils ont de commun entre eux, c'est d'être parvenus concurremment avec Händel, à des résultats définitifs dans l'art de la composition. Jusqu'à eux, la musique n'avait eu de définitif que le plain-chant de Palestrina. Dès que les développemens d'une tendance esthétique quelconque ont touché leur terme, les productions, dépositaires de la somme totale du progrès et monumens des beautés complètes et absolues du genre, sortent de l'état de transition qui les avait préparées, et s'affermissent dans la stabilité classique des œuvres-modèles, où le temps ne peut plus les détruire, parce qu'il n'a plus à y changer. Le temps doit agir sur les partitions monumentales comme il a agi sur les statues grecques, que d'autres ravages que les siens ont épargnées. Il en assombrira la

couleur et laissera subsister des formes où les artistes, en dépit de tous leurs efforts pour atteindre le mieux, seront toujours obligés de reconnaître les types de la perfection. Ce fut un immense avantage pour les Allemands de venir les derniers. Ils avaient toujours suivi d'assez près les nations dominatrices, les Belges et les Italiens ; il ne leur fallut qu'un élan pour les dévancer, et cet élan touchait le but.

Toutes les branches et tendances de l'art, à l'exception de la musique instrumentale, achevaient donc de se perfectionner *isolément*, passé le milieu du XVIIIme siècle. Le style fugué et le style mélodique, que les efforts de quelques maîtres n'avaient pas réussi à amalgamer, autant qu'ils l'auraient voulu, se repoussaient plus fortement encore, depuis que l'un et l'autre avaient produit de vrais chefs-d'œuvre. Une ligne de démarcation rigoureuse séparait les contrapontistes d'avec les mélodistes, et les compositeurs se partageaient ainsi en deux camps. Le quartier général des premiers était en Allemagne ; celui des seconds en Italie. Il y avait entre eux rivalité et malveillance, comme on le voit par les écrits didactiques et polémiques du temps. Les historiens eux-mêmes n'étaient pas exempts de cet esprit de parti. Burney penche pour l'opéra qui remplit ou usurpe la presque totalité de son quatrième volume (tout le XVIIme et le XVIIIme siècles) au grand préjudice du lecteur et de l'ouvrage. Le faible de Forkel pour le genre contrapontique est encore plus sensible. Le théoricien J. J. Rousseau proscrit la fugue comme un reste de barbarie musicale. Le théoricien Marpurg regarde en pitié la musique *galante*. Sornettes que tout cela, vous dit-il. — D'après nos idées actuelles, un contrapontiste qui ne verrait dans son art que le contrepoint, un mé-

lodiste qui n'y verrait que la mélodie, seraient tout au plus des moitiés de compositeurs; et, s'il s'élevait au milieu d'eux quelque controverse, motivée sur la différence de leurs occupations, de leur savoir et de leur goût, nous saurions d'avance que, forts de part et d'autre pour attaquer, ces musiciens incomplets seraient également faibles pour se défendre. C'est ce que prouvèrent les exclusifs du dernier siècle et ce que prouvent encore ceux du nôtre, qui n'ont pas les mêmes excuses.

Pour nous, il ne s'agit point de controverse; mais il nous importe infiniment d'examiner de plus près ce qu'étaient les genres contrapontique et mélodique dans l'état de divorce consommé, où nous les voyons à l'époque qui précéda immédiatement la venue de Mozart. L'objet des présentes considérations nous invite à cet examen et le but principal du livre nous en fait un devoir. En répondant à une question d'art, nous allons nous préparer à résoudre une question biographique du plus haut intérêt. La voici :

Tous les grands compositeurs qui ont passé devant nous, depuis la naissance de l'art où ils firent époque, reçurent de leur vivant les honneurs qu'ils avaient mérités; tous jouirent de leur gloire, et ceux dont la postérité a confirmé les titres, et le nombre plus grand de ceux dont les talens furent surtaxés par les contemporains. Palestrina vit s'incliner devant lui la ville éternelle et, ce qui est plus flatteur, ses rivaux mêmes, s'il en pouvait avoir. L'inscription *Musicæ Princeps* orne son tombeau, creusé sous les marbres de S.t Pierre au pied des autels. Bird, organiste de la cour, compositeur de la Reine Elisabeth, obtint dans son pays tout ce à quoi il pouvait prétendre. Carissimi et Scarlatti furent honorés comme les instituteurs de leur époque

qui profitait de leurs leçons avec délices et payait ses maîtres en reconnaissance et en enthousiasme, sans oublier le numéraire. Léo, chef du conservatoire de Naples, se trouvait par là-même reconnu le premier musicien de cette terre classique de la musique. Bach fut toujours un oracle, dans la sphère d'initiés où il lui plut de se concentrer. Händel régna quarante ans sur la vieille Angleterre, et la France qui adopta aussi un étranger pour son compositeur national, ne fut pas moins prodigue d'honneurs et de récompenses envers Gluck, qui laissa une fortune de 300 mille florins, produit de ses récoltes de lauriers. Voilà bien tous les Princes de la musique jusqu'à Haydn, si j'ai bonne mémoire, et Haydn fut, comme eux, apprécié de son vivant.

Arrive un musicien après tous ceux-là, le plus grand de tous, puisqu'il les résume tous, le légataire universel des siècles. Eh bien, sa patrie le néglige et l'abandonne ; l'Europe le connait à peine. Burney ne s'arrête point à Mozart fils, dans son histoire qui parut en 1789; il le cite parmi les musiciens allemands, dont il avait recueilli les noms. Une seule ville applaudit à *Don Giovanni*; un seul homme proclame le rang suprême que l'auteur de cet ouvrage doit occuper parmi les morts et les vivans. Toutes les récompenses que le siècle croit devoir lui adjuger, tous les honneurs qu'on lui décerne, c'est une place de surnuméraire pour vivre, et la fosse commune pour se faire enterrer ! Qui nous expliquera une destinée aussi étrange? Les faits biographiques n'ont rien à nous dire là-dessus ; les partitions seules répondent ; mais la réponse ne paraitra claire qu'autant que nous nous serions mis en état de l'entendre ; et, pour être entendue, elle exige avant tout une juste appréciation de ce qu'on nomme vulgairement la musique savante

et la musique facile. Ce sera l'objet des réflexions que nous avons annoncées et qui vont suivre.

Pour arriver à un résultat satisfaisant en pareilles matières, nous devons examiner le style fugué et le style mélodique sous un double point de vue, en eux-mêmes et dans leurs effets relatifs sur l'auditeur, du côté objectif et du côté subjectif. Je n'ai pas ici l'intention de décider entre Pierre et Jacques, dont les goûts individuels, érigés en systèmes, ne prouveront jamais rien du tout; mon but est de faire voir pourquoi la chose qui plait et doit plaire à Jacques, déplait à Pierre et doit lui déplaire nécessairement.

S'il est un fait démontré dans l'histoire et confirmé par l'expérience de chaque jour, c'est que les formes contrapontiques paraissent naturellement hostiles à l'oreille; qu'elles répugnent sans exception à qui n'en a pas le secret et l'habitude; et, qu'aussi longtemps qu'elles dominèrent à l'exclusion de la mélodie, il n'y eut point d'amateurs ou de mélomanes dans le sens actuel du mot. Les hommes qui aimaient la musique, sans l'avoir apprise, s'en tenaient à celle du peuple. D'autre part, il n'est pas moins démontré que, lorsque naquit le genre mélodique et avec lui le dilettantisme, tous les plus savans théoriciens et les plus grands compositeurs jusqu'à Händel et Bach inclusivement, continuèrent à regarder la fugue, comme la plus belle et la plus noble production de l'art musical.

D'après cette double circonstance, on voit que la querelle entre les musiciens savans et les *Orrechianti*, dut commencer au comte Vernio et aux madrigalistes. Elle y commença en effet. Tout ce qui a jamais été avancé là-dessus de plus probant d'un côté et de plus

spécieux de l'autre, pourrait se réduire à ceci : « A qui « appartient-il de juger de la musique, de nous qui en « avons fait l'étude de notre vie, qui comptons parmi « les nôtres, et ceux qui ont donné le précepte, et ceux « qui ont donné l'exemple, ou de vous, Messieurs, qui « savez à peine les premiers élémens de la musique, « si toutefois vous en savez quelque chose. » Tel a été en substance, tel est et tel sera toujours le langage des savans. Cela vous parait assez raisonnable; mais voici que les non savans leur répondent : « Oui, s'il s'agissait « de calcul intégral ou de métaphysique transcendante, « vous auriez raison ; mais il s'agit d'un art et de quel « art encore, de la musique, que Dieu apparemment n'a « pas faite pour vous seuls. La poésie, la peinture, la « statuaire, l'architecture ont aussi leurs secrets du mé-« tier. Or, cela empêche-t-il que les esprits, même les « plus ordinaires, ne comprennent et n'admirent sincè-« rement un Racine, un Schiller, un Byron, un Ra-« phaël et un Michel-Ange? C'est que le propre du vrai « beau, voyez-vous, est de reluire à toutes les intelli-« gences, comme le soleil reluit à tous les yeux. Tout « le monde le sent. En est-il ainsi de vos fuguistes? « Vous dites que nous ne les comprenons pas; d'accord, « mais cela même les condamne. Nous avons, comme « vous, le sentiment de la loi harmonique qui est une « loi de nature, en parfaite consonnance avec l'organi-« sation humaine ; ce sentiment a été développé en nous « par l'habitude des plaisirs que donne la musique mélo-« dieuse et expressive, la vraie musique ; mais, puis-« qu'après nombre d'auditions, aucun de nous n'a trouvé « de plaisir à la fugue, il s'en suit que le genre est en « contradiction manifeste et permanente avec la dite loi « naturelle, qu'il n'est dès lors qu'un reste de barbarie

« musicale, un préjugé vivace de musicien et qu'il n'a « de valeur enfin, que sa difficulté, pour celui qui le trai« te. *La fugue est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon « harmoniste.* C'est un des vôtres, Messieurs, qui l'a « dit, Rousseau, théoricien et compositeur, quelqu'un « qui avait vos lumières, sans avoir vos préjugés. *Bas« ta.* » Mais ils ont également raison, direz-vous, peut-être. Non, pas tout à fait, ami lecteur. Si vous-même aviez fait quelque raisonnement de ce genre, je vous dirais d'abord que vous avez mal posé vos prémisses. La musique est un art. Il fallait ajouter et une science, ce qui eût entièrement changé vos conclusions. L'objection tirée de ce que les autres arts ont aussi leur partie techniqne ou savante, ne prouve autre chose, sinon que pour jouir de leurs œuvres, vous devez également posséder des notions qui s'y rapportent. Elle prouve donc contre vous. Pour comprendre le poëte, il faut au moins savoir la langue dans laquelle il écrit; aucune traduction ne vous le ferait jamais connaître. Pour comprendre le peintre, il faut au moins avoir acquis le sentiment des lois de la perspective et de l'optique; mais avec ces connaissances préliminaires, vous seriez encore bien loin de pouvoir discerner tous les types du beau idéal et visible, s'il vous en manquait d'autres d'un ordre plus relevé. La différence qu'il y a ici de la musique aux autres arts, c'est que les connaissances qu'elle demande, pour être comprise dans la totalité de ses types, à elle, sont beaucoup moins communes, parce qu'elles sont d'une acquisition incomparablement plus difficile. Lorsque vous parlez de tout le monde, comme de quelqu'un capable de juger Schiller, Raphaël et Michel-Ange, vous employez une figure de rhétorique appelée synecdoche, qui con-

siste à désigner le tout par la partie, ou la partie par le tout. En logique, la rhétorique est de trop. Votre *tout le monde*, c'est la millionième partie du genre humain ; c'est la classe riche, civilisée et lettrée qui a des bibliothèques, qui achète des tableaux et se construit d'élégantes demeures, la classe à laquelle vous appartenez vous-même. Mais demandez au peuple ; lisez la *Résignation* de Schiller à quelque honnête fabricant de saucissons et il vous dira: *Was der Teufel!* faites admirer l'Apollon à une vivandière, et elle vous dira que le sculpteur est une bête et le dieu un aveugle. Elle taira ou ne taira point d'autres remarques plus mortifiantes encore pour l'amant de Daphné. Allez montrer un tableau de la plus savante composition à quelque mandarin chinois, protecteur des beaux-arts. Le dignitaire éclatera de rire ; il verra des visages propres d'un côté et d'un côté barbouillés de noir et de bleu ; les plans du tableau se changeront pour lui en une sorte d'étagère, et les figures qu'il prendra pour des géans et des pygmées, lui sembleront danser les unes sur les autres. Il vous dira avec force révérences : Monsieur, vous vous moquez du monde.

Que serait-ce, par hasard, si vous, homme comme il faut, qui avez assez d'acquis pour être au courant de la littérature, des arts du dessin, de la musique dramatique et concertante, en étiez tout juste, relativement à la fugue, au point où se trouve notre Chinois par rapport au tableau ?

Des yeux novices voient dans le tableau tout autre chose que ce qu'ils y devraient voir. Il est facile de prouver que les perceptions de l'organe auditif sont sujettes aux mêmes erreurs matérielles, si ce n'est que

l'âme les corrige beaucoup plus vite et plus aisément pour celui qui regarde, que pour celui qui écoute.

Deux causes, qui se confondent par la liaison étroite et la mutuelle réaction de leurs effets, viennent changer la fugue en un véritable monstre dans l'oreille d'un auditeur peu musicien. La première est l'unité multiple ou complexe de la fugue ; la seconde, c'est le genre d'accords qu'y introduit cette unité à plusieurs faces. L'une supprime le sens de la musique pour l'auditeur dont nous parlons ; l'autre fait plus ; elle la lui rend odieuse, et toutes deux se réunissent pour lui porter des impressions *matériellement* différentes de ce qu'il devrait entendre.

Dans le genre mélodique, où l'unité de la composition réside dans l'unité de la mélodie principale, le chant, les accords et les figures de l'accompagnement n'en font strictement qu'un. On ne les sépare point dans les impressions qu'on reçoit de la musique, pas plus qu'on ne sépare une jolie femme, des diverses pièces de sa toilette, dans l'effet total qu'elle produit en se montrant. Avec cette unité simple, il n'en coûte aucun effort pour comprendre. On s'abandonne au flux de la mélodie principale; on écoute passivement et le plaisir vient vous chercher, sans qu'on ait besoin de courir après.

La fugue impose de tout autres conditions à l'auditeur. Plus d'unité mélodique et rhythmique pour vous guider d'une manière infaillible. Deux, trois, quatre thèmes se présentent ici, ayant chacun une mine et une allure différentes ; tous réclament une part égale à l'attention de l'oreille, et pour continuer notre comparaison de tantôt, ce n'est plus une tête ou un simple portrait que vous avez devant vous : ce sont des grou-

pes artistement disposés, où les figures rivalisent de caractère, d'expression et d'importance. Cela ne fait pas difficulté dans un tableau, je le sais bien ; on a du loisir pour étudier une toile immobile. Malheureusement, les figures du compositeur se servent de leurs jambes; elles courent devant vous, rapides comme la pensée, changeant à tout moment de geste et d'attitude. Prenez garde ; quelque thème que vous choisissiez pour vous conduire dans ce labyrinthe mouvant, il ne vous guidera pas mieux qu'un feu-follet, si vous perdez de vue les autres thèmes ses compagnons. Tâchez de les saisir tous au vol; imprimez-vous bien dans la tête et leurs traits individuels et leur physionomie collective; poursuivez à travers les sinuosités dédaliennes et la divergence apparente de leurs marches, le but esthétique où ils tendent en commun, et vous aurez le sens du tableau musical, l'unité complexe de la fugue, l'*idem et varium* qui est sa devise.

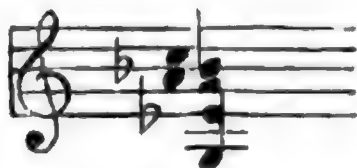
Mais, pour entendre ainsi à plusieurs discours simultanés, il faut que l'oreille possède quelque chose des facultés de l'esprit de César, qui dictait sept lettres, à la fois, à autant de secrétaires. Il faut un discernement musical, que les plus heureuses dispositions ne donnent pas, à moins d'avoir été développées par l'exercice pratique et l'étude théorique de l'art. Il n'y a qu'un musicien et un bon musicien qui puisse ainsi partager son attention, écouter à volonté les détails, sans jamais perdre l'ensemble. C'est ce que je nomme l'audition savante ou active qui a la conscience de son libre arbitre et le pouvoir d'en user. Cependant, il est tels ouvrages que les plus habiles ne pourraient pas saisir en entier, après les avoir entendus une ou même plusieurs fois. Que fait alors le musicien ; il appelle les yeux au secours de

l'oreille ; il lit l'ouvrage en partition ; il l'exécute dans sa tête autant de fois que cela lui plait, et bientôt l'ouvrage devient aussi clair pour lui que si c'était un menuet ou une chanson. Ne comprend-il pas encore, avec tous les moyens de bien comprendre, alors ce n'est plus sa faute Mais que restera-t-il d'une fugue au dilettante incapable d'écouter comme on doit écouter, et plus incapable de lire une partition en style contrapontique ! Des impressions confuses et radicalement fausses, des ténèbres, rien du tout. Le seul ouvrage de ce style dans la signification duquel il pourra entrer et même au delà de ce qui conviendrait, serait peut-être le *chaos* de Haydn.

J'ai indiqué la cause qui rendait la fugue inintelligible au commun des auditeurs; voyons celle qui doit la leur rendre odieuse et blessante, dans l'acception d'une véritable douleur physique.

En parlant du canon, nous avons déjà observé que les données contrapontiques qui sont le fondement du genre, ne laissaient pas au compositeur la liberté de choisir ses accords. Il est tenu d'accepter l'harmonie, telle que les combinaisons de la fugue la lui amènent, chargée d'une multitudes d'accords irréguliers et antieuphoniques, qui résultent des marches et contre-marches, des dessins divers, du choc et du croisement des parties. L'art du compositeur est de rendre ces agglomérations de notes fortuites et malsonnantes, acceptables et même flatteuses à l'oreille, par des moyens à sa connaissance, dont nous avons parlé précédemment. Les choses n'existent réellement pour nous que par leurs négations ou leurs contrastes. Sans ombre, point de lumière ; sans travail, point de repos ; sans dissonances, point d'harmonie. Plus la satisfaction que l'oreille attend de l'accord parfait a été

différée, et plus elle est vive, plus elle est complète. Voilà pourquoi les dissonances n'effrayent plus les musiciens ; on les multiplie à plaisir, et quelques règles même, comme celle du point-d'orgue ou pédale, ne paraissent avoir été établies que dans cette intention. Il faut des dissonances dans tous les genres et tous les styles de composition ; mais celles qu'on emploie habituellement, dans le style mélodique, sont des accords naturels et très agréables en eux-mêmes ; aussi, n'ont-ils pas besoin d'être préparés. Dans la fugue, il y a en outre, quantité de dissonances accidentelles, véritablement dissonantes et blessantes, comme nous l'avons déjà dit. On y rencontre ce qui parait impossible au premier coup-d'œil et ce qui ne l'est pas, témoin l'accord suivant :



Il est de Mozart et il est correct. La préparation et la solution le justifient sur le papier, comme pour l'oreille. Ce n'est pas tout ; dans certains cas, les solutions elles-mêmes se compliquent, en coïncidant avec de nouvelles dissonances qui les traversent ; et, ces fortes combinaisons d'harmonie, sont précisément une des plus exquises jouissances du connaisseur. Maintenant, mettez-vous à la place d'un auditeur, qui incapable de débrouiller et de suivre la marche des parties, et ne pouvant sentir par conséquent l'effet des préparations et des retards, reçoit dans l'oreille cette débâcle de dissonances, moins les correctifs destinés à adoucir leur âpreté naturelle. N'en sera-t-il pas affecté comme s'il n'y

avait ni préparations ni retards ; n'aura-t-il pas tout le mal , sans le remède qui l'eût changé en plaisir.

Chacun peut consulter là-dessus sa propre expérience, la meilleure , ou plutôt la seule autorité quand il s'agit d'impressions individuelles. Je puis donc à ce sujet dire quelques mots de moi , sans craindre de tomber dans l'égotisme. A l'âge de treize ou quatorze ans, je déchiffrais passablement la musique, et j'avais même l'outrecuidance de râcler en public les concertos de Rhode et de Kreutzer, au concert des dilettanti ; je me croyais un musicien pour tout dire. C'était dans la bonne ville de Dresde. Un soir, on me conduisit à la *Flûte magique,* que je n'avais pas encore entendue. Il est inutile de rappeler dans quelle extase me jetèrent les ravissantes mélodies de cet opéra , quelques unes surtout qui aujourd'hui , hélas , ne me parlent plus que comme des lettres d'amour, reçues ou envoyées il y a vingt-cinq ans. Lorsque nous en fûmes à la scène du choral accompagné de fugue , dans le deuxième acte , j'ouvris de grands yeux et je demandai à mon maître , assis à côté de moi, ce que signifiait cette exécrable musique d'enterrement , au milieu de tant de délicieuses pièces. J'avais les fugues en horreur. Celles de Corelli qu'on me faisait jouer, quelques années auparavant , par pénitence et pour m'apprendre à compter, m'avaient déjà coûté bien des larmes. Le maître sourit pour toute réponse.

Je réfléchis à loisir sur mes impressions, depuis qu'elles eurent changé du noir au blanc et que j'eus reconnu pour un des plus sublimes ornemens de l'opéra , ce même choral qui d'abord m'y paraissait faire une tache choquante. Après quelques efforts de mémoire , j'arrivai à me convaincre que la cause principale de mon déplai-

sir étaient certaines dissonances accidentelles, dont je ne sentais pas la liaison motivée avec ce qui les précède et les suit. De temps à autre, je recevais à l'improviste comme des coups de poignard dans l'oreille, coups mesurés et distincts, parce que le thème frappe des croches détachées sur un mouvement d'*adagio*, où les moindres accidens d'harmonie deviennent très sensibles:



Voilà ce que j'entendais, et voilà bien tous les monstres qui doivent apparaître à des yeux novices sur le tableau savamment composé et colorié, dans lequel on aurait multiplié les raccourcis, les effets de perspective et les fortes oppositions d'ombre et de lumière.

Puisse mon humble confession prouver à Messieurs les dilettanti, que quelques unes de leurs plus opiniâtres disputes naissent d'un *malentendu*. Et comment pourraient-ils s'accorder jamais, si la même musique qui procure à l'un des sensations exquises, écorche l'oreille de l'autre, et cela d'autant mieux qu'on aurait l'oreille naturellement plus juste et plus sensible? L'harmonie la plus claire et la plus euphonique, n'agit-elle pas exactement de la même manière, sur les mélomanes primitifs qui n'ont aucun sentiment des accords?

Ma démonstration technique ne s'appliquerait pas avec une égale justesse à toutes les fugues. Elle regarde spécialement la fugue à dessins multiples, l'imitation serrée, le style contrapontique de Bach, par exemple, et

plus encore celui de Mozart, dans quelques ouvrages. Les compositions fuguées de Händel et de Haydn, sont infiniment plus *populaires;* et, si beaucoup d'auditeurs ne les prennent pas encore comme ils les devraient prendre, ils peuvent les écouter au moins, sans trop de déplaisir.

Après avoir indiqué ce qu'était le genre relativement à ses effets sur des oreilles incultes, nous devons examiner ce qu'il est en lui-même : sa signification générale, les avantages qu'il a sur le style mélodique, et ses qualités négatives qui établissent une compensation plus que suffisante en faveur du dernier.

La difficulté et peut-être l'impossibilité d'une bonne définition de la musique, a été une cause des plus graves erreurs pour les écrivains du dernier siècle, qui ont traité de cet art *ex professo.* Suivant la théorie de Batteux, on en faisait purement et simplement un art d'imitation, comme la poésie, la peinture et la sculpture. Théorie inadmissible et absurde. Dans le fait, la musique n'imite rien que des sons mesurés ; et, comme elle est justement la science des sons mesurés, il en résulte que la musique ne peut imiter que la musique. Cet art n'a ni prestiges, ni illusions, ni données fictives, parce qu'il est en lui-même une *réalité.* Il existe en principe, indépendamment de tout ce qui est imitable, et on ne saurait le ranger dès lors parmi les arts imitatifs, dont l'existence est attachée à celle des objets ou de l'idéal qu'ils représentent. La musique répond aux diverses affections de l'âme, par le moyen d'une analogie intime et indéfinissable, comme les phénomènes naturels y répondent, la loi harmonique étant elle-même un de ces phénomènes. Diriez-vous pour cela que le soleil, la lune, les étoiles, les nuages, l'eau, les montagnes

et les arbres sont les élémens d'un art d'imitation, exercé sur une grande échelle par le créateur ? Non certes, et pourquoi ? c'est que les scènes de la nature ne nous montrent point l'image ou la copie de l'homme intérieur; elle nous en offrent l'*équivalent ;* quelque chose de très semblable et quelque chose d'essentiellement autre. Nous sentons la justesse intime et profonde de cette analogie, mais nous comprenons, tout aussi bien, que les termes de la comparaison subsisteraient dans leur réalité spéciale et indépendante, quand même la comparaison n'aurait pas été faite. Ainsi en est-il de la musique.

Il y a plus; chacun sait qu'en dehors des analogies formelles et positives auxquelles notre art peut se plier, il existe une infinité de significations purement musicales, qu'on ne saurait définir et analyser dans aucune langue. Mais pour échapper ainsi à l'analyse, en sont-elles moins belles, moins élevées ou moins profondes, ces significations que la musique a de plus que les autres arts, comme pour compenser ce qui lui manque dans l'ordre des acceptions rationnelles ? Tout au contraire; le sens de la musique est quelquefois d'autant plus élevé ou d'autant plus profond, qu'il est moins définissable et moins traduisible.

Cette vérité que les hommes doivent avoir sentie de tout temps, jetait les théoriciens de l'école d'Aristote et de Batteux dans un embarras extrême. Et, en effet, si la musique n'est qu'un art d'imitation, que sera donc celle qui n'imite ni sentiment ni objet pour lesquels il y eût des termes précis dans le langage. J. J. Rousseau tranche la difficulté d'une manière bien digne du musicien qui écrivit en toutes lettres: *l'harmonie est une invention gothique et barbare ;* ce qui est d'ailleurs le résumé fidèle et une conséquence parfaitement logique

de l'ensemble de ses doctrines, malgré toutes les contradictions qu'il y a mêlées. A l'en croire, toute musique non imitative, «se borne au physique des sons et « n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impres- «sions jusqu'au cœur et ne peut donner que des sensa- « tions plus ou moins agréables. Telle est la musique des « chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les « chants qui ne sont que des combinaisons de sons mé- « lodieux, et en général toute musique qui n'est qu'har- « monieuse. » *Ergo,* la musique d'église n'est qu'un plaisir physique, et le théâtre a accaparé tout le moral de nos jouissances de mélomanes. Ailleurs, Rousseau nous dit : « Si la musique ne peint que par la mélodie, et « tire d'elle toute sa force, il s'en suit que toute musi- « que qui ne se chante pas, quelque harmonieuse qu'elle « puisse être, n'est point imitative et, ne pouvant ni « toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bien- « tôt l'oreille et laisse toujours le cœur froid. Il suit « encore que, malgré la diversité des parties que l'har- « monie a introduites et dont on abuse tant *aujourd'hui,* « sitôt que deux mélodies se font entendre à la fois, « elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, « quelque belles qu'elles puissent être chacune séparé- « ment. » *Aujourd'hui*, au dixneuvième siècle, on ne réfute point de semblables extravagances. Vous pouvez juger, d'après la dernière phrase, de quel œil Rousseau voyait la fugue, ou de quelle oreille il l'entendait.

On pensait très différemment là-dessus dans la patrie de Bach. Les Kirnberger, les Marpurg, les Forkel et les Koch, avaient le plus grand respect pour la fugue qu'ils regardaient comme le plus bel effort du compositeur ; mais, d'un autre côté, cette malheureuse théorie des beaux-arts réduits à un seul principe, théorie à

laquelle ils adhéraient également et dont ils ne trouvaient pas l'issue, les tenait renfermés comme dans un cercle vicieux. Pour accorder leur conviction ou leur goût de musiciens avec l'esthétique, il fallut déduire théoriquement un sens analogique qui justifiât la prééminence qu'on accordait à la fugue, entre toutes les productions de l'art musical. Forkel entreprit de fonder ce théorème; son raisonnement, trop long pour être traduit, se renferme en entier dans les propositions suivantes: De même qu'un air ou une seule mélodie exprime les sentimens d'un individu, de même la fugue, réunion de plusieurs mélodies, exprime les sentimens de tout un peuple, à la nouvelle de quelque événement majeur. Or, qu'est-ce qu'un individu, comparé à un peuple? Ces prémisses établies, donnent d'elles-mêmes la conséquence, que l'auteur veut en tirer et qu'il développe *con amore*, à savoir la supériorité de la fugue, expression du sentiment général, sur l'œuvre mélodique, expression du sentiment individuel.

Forkel est un autre homme que Rousseau. On l'estime toujours comme musicien et comme savant, lors même qu'on n'est pas de son avis. On doit par conséquent lui répondre : La première remarque qui se présente, en lisant cette définition de la fugue, c'est que la fugue rentrerait ainsi évidemment dans la sphère de la musique théâtrale. Tout un peuple en émoi, à la suite d'une grande nouvelle, cela est du drame. La remarque est inévitable, et elle est aussi la plus forte objection que l'on puisse opposer à l'auteur. S'il était vrai, que la fugue vocale ou instrumentale, donnât l'équivalent exact d'une multitude livrée au sentiment d'une grande joie ou d'une grande calamité publique, c'est-à-dire d'une multitude passionnée, tous les chœurs d'opéra, ayant à

exprimer des situations de cette nature, devraient être fugués. Pourquoi ne le sont-ils presque jamais? Par mille raisons que Forkel devait connaître, mais qu'il n'a pas voulu voir. Et d'abord lorsqu'il s'agit de *passion* en musique, quels sont les moyens habituels du compositeur? C'est ou une déclamation expressive, ou un développement de mélodie, un phrasé, que la fugue ne comporte point; ce sont des accords clairs et énergiques qu'elle ne saurait non plus fournir. La passion veut que le musicien traduise les paroles et qu'ils les fasse entendre distinctement, et la fugue ne traduit pas les paroles; elle les dévore. Il faut du positif en un mot, et la fugue s'y refuse de toutes manières. Voilà quelques unes des disconvenances les plus palpables du genre, relativement au sens analogique où Forkel voudrait le ramener. Non, ce n'est point-là l'image des passions populaires. Voyez comment le peuple intervient dans le *finale* du premier acte de *Titus*. Il fait entendre, de loin en loin, quelques cris déchirans, de simples accords; mais ces accords vous écrasent sous le faix d'une épouvantable catastrophe; ils glacent le sang dans les veines; ils arrêtent la respiration, et jamais peuple appelé à jouer son rôle dans un grand événement, n'a été plus vrai et plus sublime en musique. Qu'eût été ce chœur, nous le demandons, si les Romains avaient déploré leur malheur suivant les lois d'une fugue stricte et régulière (et Forkel ne parle que de celle-là) avec un *Dux* et un *Comes*, avec des répliques et des imitations *per thesin et arsin?* N'aurait-on pas soupçonné ce méthodique effroi et ce docte désespoir d'être quelque peu de commande!

Nos théoriciens antipodes, je veux dire Rousseau et Forkel, ne seraient pas tombés dans des extrêmes,

également éloignés de la vérité, s'ils avaient mieux connu la distinction fondamentale et lumineuse de la musique *appliquée* et de la musique *pure*. Toute idée musicale présente, avant tout, une signification fondée en elle-même, c'est-à-dire une signification purement musicale, sans quoi l'idée n'en serait pas une. De ces significations, les unes sont susceptibles de se plier à des analogies positives, de traduire des paroles, c'est-à-dire le sentiment ou l'image que ces paroles expriment, de rendre l'effet moral d'une situation, ou d'imiter les objets sensibles, en vertu du rapport que les phénomènes du monde extérieur ont avec les phénomènes de l'âme. C'est là le domaine de la musique appliquée, dont la marche et les développemens se règlent sur les données du texte, de l'action ou du tableau qui lui servent de programme. D'autres significations, au contraire, ne se prêtent que peu ou point à ces sortes de traductions ou d'imitations par analogie. Or, quand le compositeur a adopté quelques unes de celles-là pour base de son travail, la musique ne se règle plus sur les indications d'un sens relatif et détourné, d'un programme ou d'une arrière-pensée quelconques; elle marche et s'arrange uniquement d'après les convenances et la logique qui lui sont propres, d'après le sens absolu que les idées musicales ont comme mélodie et comme harmonie. Et c'est ce que nous appelons de la musique pure. Un exemple rendra évidente la très grande différence qui existe entre ces deux genres de composition. De toutes les applications de notre art, la plus positive et la plus étendue est celle qui a lieu dans le drame. Eh bien, prenez une excellente partition théâtrale, un opéra de Gluck, je suppose; désappliquez-la, ôtez-lui la pièce et les chanteurs, faites-la entendre,

en quatuor de violon, à des amateurs qui n'auraient aucune idée de sa destination première, et cette musique si belle, si parlante, si expressive, si pittoresque, sur la scène, dira peu de chose; et ce peu n'aura ni ordre ni liaison. Cependant les idées du compositeur demeurent intactes; on n'a rien changé à la mélodie ni aux accords. Et l'effet matériel, me dira-t-on, le comptez-vous pour rien? Je le compte pour beaucoup, mais attendez: voici un quatuor de Mozart qui va être exécuté par les mêmes instrumentistes. La partie sera égale, quant à la somme des moyens d'exécution. Or ici, tout n'est-il pas lié et motivé; les idées ne s'enchaînent-elles pas en un discours de la plus stricte logique et de la plus persuasive éloquence, alliée à la plus haute poésie; vous laisse-t-elle regretter l'orchestre, les chanteurs et le drame, cette musique; a-t-elle besoin d'un interprète? Mais puisque je vois que nous sommes d'accord sur tout ceci, veuillez me dire à présent ce que signifie le quatuor? Ce qu'il signifie! ma foi, je le sens bien; mais de le dire, je ne pourrais. *Das lässt sich eigentlich nicht sagen.*

Rien, ce me semble, ne démontre mieux, que la musique a deux espèces de valeurs et de significations très différentes; les unes relatives, subordonnées à des convenances qui ne sont pas essentiellement fondées dans la nature de l'art, les autres absolues ou purement musicales. Avec ces notions, que j'ai tâché de ramener à leurs termes les plus simples et les plus clairs, le genre contrapontique, en général, et la fugue en particulier, s'expliquent, se définissent et justifient de leur existence, comme de leur acception, à titre de musique pure. Qu'est-ce donc qu'une fugue? une thèse musicale qui se discute simplement ou contradictoirement, selon qu'il

y a un ou plusieurs sujets, avec des argumens tirés des seules convenances de l'harmonie et du contrepoint; de la musique qui joue avec ses élémens d'une manière ingénieuse et pour ainsi dire abstraite. Le but du jeu c'est le jeu même, et la fugue signifie donc avant tout ce qu'elle doit signifier en sa qualité de fugue. Est-elle bonne et la trouvez-vous telle, ne lui en demandez pas davantage; vous tenez le sens de l'œuvre. Ce sens n'est jamais dans le texte de la fugue vocale. On lui donne si peu de paroles que celles-ci ne peuvent lui en fournir aucun, et elle-même d'ailleurs ne saurait en profiter. Les paroles servent uniquement à fournir des syllabes aux chanteurs. *Kyrie Eleison*, ou bien *Osanna in Excelsis*, voilà tout ce qu'exige de mots, la fugue la plus développée et la plus longue.

On dirait que le genre contrapontique transporte, par analogie, les facultés et les lois de l'entendement dans le domaine des sensations. Ainsi l'ordre et la suite motivée des idées musicales, la beauté du développement thématique, répondent aux conséquences, preuves et corollaires qu'un habile logicien sait déduire de quelque proposition féconde. La combinaison de deux ou de plusieurs thèmes, contrastans par leur dessin méloidque et leur allure rhythmique, est l'image de ces rappochemens entre idées qui d'abord semblent n'avoir rien de commun, et du contact imprévu desquelles jaillit soudain un aperçu qui charme par sa nouveanté et frappe par son évidence. Enfin, l'unité du sujet rigoureusement maintenue et savamment liée à toutes les ramifications du détail accessoire et épisodique, n'est-elle pas un mérite commun à l'écrivain, à l'orateur et au contrapontiste? Ordre, méthode, clarté, force et justesse de combinaison, limites naturelles du sujet, logique, toutes

expressions qu'on emploie indifféremment, en parlant des œuvres de la musique ou de celles de la parole écrite ou articulée. L'identité des termes ne prouve-t-elle pas ici la parfaite exactitude du rapport ?

Et cependant, chose singulière! plus une composition se rapproche, par l'analogie, des genres d'éloquence qu'on nomme délibératif et démonstratif, plus le sens de l'œuvre se refuse aux commentaires de la parole. D'où vient cela ? Cela vient de ce qu'entre la logique verbale et la logique musicale, il y a toujours la différence de penser à sentir. Mieux donc une vérité de sentiment abstraite aura été analysée et démontrée dans la langue du sentiment, et moins la langue de la raison, la parole, aura de prise sur cette suite de corollaires notés qui ne prouvent jamais quelque chose qu'autant qu'ils se résolvent en une émotion pour le cœur et en un plaisir pour l'oreille. C'est ainsi que dans une autre sphère, dans celle des mathématiques pures, les vérités échappent également à la logique verbale et ne sauraient être établies et représentées que par des formules algébriques et des chiffres. La musique et les mathématiques, ces extrêmes qui se touchent par leurs bases, ont encore l'air de se toucher par leurs sommets.

Parmi les œuvres du style contrapontique, il en est sans doute beaucoup dont le caractère général peut se définir. Il y a des fugues sombres et tristes ; il y en a d'autres montées au ton de la jubilation et de l'allégresse ; mais ni cette tristesse ni cette joie, n'ont l'accent positif, dramatique et passionné qu'elles devraient avoir, si elles étaient produites par un de ces mobiles extérieurs qui déterminent les révolutions de l'âme. On ne sent rien de *causal* dans l'état pscychologique qu'ex-

prime la fugue ; on n'y reconnait pas l'élan de la passion vers son objet. C'est une disposition d'âme ou habituelle ou spontanée qui, faute d'alimens extérieurs, se replie et s'exerce sur elle-même ; un mélange de sentiment et de méditation, de rêverie et d'extase, un état par conséquent dont on ne saurait analyser les modifications, les phases et les nuances.

En réfléchissant sur tous ces caractères de la musique pure, dont quelques uns pénètrent si avant dans les régions de l'âme les plus inaccessibles à l'intelligence et à la parole, on voit d'abord combien ils se rapprochent de la nature des émotions religieuses et pourquoi le style contrapontique et la fugue avaient été spécialement affectés au service de l'église ; la seule application directe de la musique qui ramenât jusqu'à l'identité les deux significations et les deux valeurs dont nous avons cherché à montrer la différence. Quel musicien, n'aurait pas senti l'éternel rapport de la haute musique d'église, avec l'acte auguste qu'elle accompagne. Ecoutez bien ces voix qui s'élèvent l'une après l'autre, en notes lentes et filées, qui se mêlent et se dévident comme les spirales de parfums échappées à l'encensoir, répétant le même dire plaintif sur des tons plus aigus ou plus graves. Ce n'est point là une douleur passionnée, une de ces douleurs poignantes qui tiennent à la chair et au sang ; c'est la sainte et poétique tristesse qui respire dans les vieilles cathédrales ; c'est l'offrande de nos communes misères au pied de la croix, offrande sans cesse renouvelée et toujours la même. — *L'allegro* d'une fugue jubilante succède à cet *andante*. Est-ce le retentissement d'une fête mondaine, l'accent belliqueux du triomphe, ou bien la renommée qui proclame, par les mille bouches du peuple, quelqu'heureux événement

national ? Rien de tout cela. Ce chœur empreint de la solennité du jour dominical, célèbre une fête toute mystique ; il chante à l'unisson des âmes chrétiennes qui, fatiguées des bruits du monde, viennent écouter les hymnes du Roi-prophète et les concerts de l'invisible Jérusalem.

On a pu remarquer que les obstacles qui s'interposent entre les œuvres du style contrapontique et la majorité des auditeurs, paraissent souvent ne pas exister dans la musique d'église ; les ignorans ont l'air de comprendre à l'égal des savans. Nous avons déjà indiqué l'une des causes de cette exception ; il en est une autre plus générale, car elle agit indistinctement sur les auditeurs, à quelque pays et à quelque communion qu'ils appartiennent. Celle-là est une cause acoustique.

La résonnance éclatante des édifices consacrés au culte, enfle le volume tonique et absorbe une foule de détails ; elle simplifie la musique, en quelque sorte, et donne à l'effet matériel une puissance capable d'ébranler l'auditeur, à part tout mérite de composition, pourvu que l'exécution soit bonne. On ne fait que commencer et déjà vous avez cédé, en tressaillant, à cette force irrésistible de l'accord, qu'alimentent cent voix d'élite renforcées d'une légion de symphonistes et sur lequel mugit la tempête harmonieuse de l'orgue, au tremblement de tout le sonore édifice. Et vous vous dites comme Robert : c'est Dieu ! Oui, c'est bien Dieu qui se manifeste dans une des plus adorables lois de sa création.

Les effets d'harmonie s'arrondissant ou se condensant ainsi en grandes masses, l'oreille n'y démêle plus beaucoup d'intentions et de détails qui l'eussent déconcertée, s'ils lui étaient arrivés plus distinctement. C'est au point

qu'une messe réduite à sa plus simple expression harmonique et écoutée dans une chambre, en quatuor ou en quintette, souvent ne serait pas reconnue de tel auditeur qu'elle aurait transporté pendant l'office. Elle pourra même lui déplaire comme composition. Seulement, je dois dire qu'ici ce ne serait pas toujours la faute de la musique, comme dans un opéra arrangé. Pour qui s'y connait, les beautés d'un chef-d'œuvre en style d'église, ne tiennent ni à l'application, ni à l'effet matériel.

Ces remarques éclaircissent beaucoup de choses dans le passé et dans le présent de la musique. Nous savons maintenant pourquoi le contrepoint fugué, de plus en plus rebuté et successivement banni de toute composition profane, après Bach et Händel, trouvait un dernier refuge dans les temples ; pourquoi il plaisait à l'église et déplaisait ailleurs, et pourquoi, depuis sa réhabilitation, le commun des dilettanti n'ont pas encore appris à le goûter dans la musique de chambre. Si de nos jours, on voit tant de martyrs volontaires du style contrapontique qui s'imposent la pénitence d'écouter le quatuor *travaillé,* c'est que le titre de dilettante est devenu une sorte d'état dans le monde et une carte d'entrée, ouvrant bien des portes qui autrement resteraient closes. On est tenu d'être auditeur bénévole et patient avec des musiciens qui jouent gratis. On se mouche, lorsque l'envie de bâiller vous prend trop fort et, de temps en temps, on laisse échapper les exclamations de délicieux ! admirable ! divin ! comme la sentinelle crie : *qui va là!* pour avertir qu'elle est éveillée.

Oh qu'il fait meilleur vivre à l'opéra, ce pays de liberté musicale où les auditeurs recouvrent la plénitude de leur indépendance naturelle. Chacun y étant pour son argent, chacun est souverain juge du plaisir qu'il

achète ; et, si le grand nombre ne l'y trouve pas, ce plaisir, malheur au compositeur ou malheur aux exécutans. On a le droit de sévir contre ceux qui nous volent. C'est là que le public règne en despote et que le goût de la multitude a toujours été la suprême loi. Au théâtre, point d'appel contre les décisions du public ; la sentence s'exécute en même temps qu'elle se prononce et les condamnés ont toujours tort.

Que faudrait-il donc penser d'un compositeur assez fou, pour multiplier dans ses ouvrages dramatiques, des idées et des formes de style, où il saurait, d'expérience très certaine, que se trouve le moyen le plus infaillible de déplaire souverainement à ses souverains juges ? Ce fou, que l'on croirait impossible, a pourtant existé une fois. Il s'appelait Mozart.

Je me suis beaucoup étendu sur le genre contrapontique ; j'en ai trop dit peut-être, par la raison que des écrivains célèbres me semblent n'en avoir pas dit assez, ni comment ils devaient dire. Cette branche de la musique étant la plus difficile, la moins comprise, la moins définie et celle encore dont il m'importait le plus de donner quelque idée juste, on excusera mes longueurs. L'autre style n'exige pas à beaucoup près, que nous entrions dans les mêmes développemens. La mélodie est le terrain de tout le monde. Quiconque aime la musique, aime la mélodie et, pour le genre humain en masse, la mélodie c'est la musique tout entière. D'ailleurs, j'ai déjà fait une espèce d'énumération négative de ses attributs, en cherchant à reconnaître la sphère et les limites du style fugué. Tout ce que celui-ci ne peut pas, la mélodie le peut avec le secours de l'harmonie réduite à l'accompagnement. C'est dans cette forme simplifiée, que libre de ses allures, la mélodie donne l'ex-

pression de tous les sentimens positifs et jusqu'à l'image des phénomènes visibles, imités et ressentis dans leurs plus poétiques influences; c'est elle qui traduit la parole et lui prête, en la traduisant, une force inconnue; elle qui nous enflamme au théâtre de toutes les passions qu'elle sait peindre et exciter; elle qui fournit aux talens d'exécution la matière de leurs triomphes, qui s'épanche, en un torrent de délices, dans les émissions d'une poitrine retentissante, ou dans les vibrations d'un bois sonore et livre tout un public aux transports de cet enthousiasme presque délirant, dont l'explosion atteste la présence d'un virtuose du premier ordre. N'est-ce pas encore la mélodie qui, évoquant les ombres les plus chères du passé, recompose, avec quelques notes magiques, une félicité évanouïe ou, trompant les distances, vient rendre une patrie absente à l'âme qui la pleurait. Le courage du guerrier, qui le soutient et l'exalte au milieu des combats? qui donne le branle à nos fêtes les plus joyeuses? qui nous ramène plus directement à la source où la pauvre humanité puise en commun l'oubli et la consolation de ses maux; qui nous parle de l'amour avec autant de charme et nous y dispose davantage? C'est encore elle, la mélodie. *Et quand je ne fais pas l'amour, je fais au moins de la musique*, dit, je crois, un personnage de l'*Irato* qui n'emploie pas son temps plus mal qu'un autre. La conjonction *au moins* marque admirablement le rapport des deux occupations. C'est ce que les rhéteurs appellent le sublime de pensée.

A côté de ces attributions du style harmonico-mélodique, les plaisirs du contrepoint semblent bien faibles et bien pâles. Hélas! tout est compensation dans ce bas monde. Si la mélodie est un principe éternel de rajeu-

nissement pour la musique, elle est aussi pour ses œuvres une cause toujours prochaine de ruine et de mort. Docile à recevoir toutes les empreintes, pliable à toutes les formes, soumise aux influences les plus capricieuses et les plus éphémères, c'est par la mélodie surtout qu'un système de composition est, à l'égard des auditeurs, national ou étranger, passé ou actuel. Elle fait le goût contemporain et elle le détruit. La versatilité naturelle à cet élément de la musique, était plus grande encore avec une harmonie plate et presqu'élémentaire, comme celle de la plupart des opéras italiens du XVIII[me] siècle. Régnant seule, la mélodie dominante n'en régnait d'abord qu'avec plus de puissance; mais bientôt elle perdait de son charme, pour s'être livrée avec trop peu de retenue aux désirs de l'oreille, ne gardant ni ornemens, ni voiles qui pussent suppléer à l'attrait de la nouveauté, si passager et si aveugle. Les ouvrages de ce style, nommé *homophonique,* c'est-à-dire purement mélodique, s'usent très vite, en général; nous les voyons suivre dans leur décadence, une progression inverse de celle qui avait marqué leur faveur croissante, la triste progression de l'indifférence à la satiété et de la satiété au dégoût. On les aimait toujours davantage, parce qu'on les connaissait beaucoup; on cesse de les aimer, pour les avoir connues trop. Alors la musique n'est plus que la fleur desséchée qui survit à ses couleurs et à son parfum; le vin de noble crû qui a perdu son bouquet.

Cette mélancolique et trop fidèle image de nos plaisirs, donne la juste mesure des deux styles de la musique, considérés dans leurs oppositions et se balançant par ce que l'un et l'autre ont en plus et en moins. Les jouissances attachées à la mélodie, sont incomparablement plus vives; celles du contrepoint beaucoup plus

durables. Les unes s'obtiennent gratis ; les autres veulent être achetées par le travail et l'étude, comme les plaisirs de l'esprit qu'elles représentent en musique, autant du moins qu'il est possible de les y représenter. Dans les analogies du style mélodique, nous retrouvons tout ce que la langue du sentiment a de plus expressif et de plus énergique, les passions avec leurs félicités et leurs misères. Le contrepoint occupe le domaine psychologique opposé ; ses expressions austères accordent peu à la sensualité; elles touchent de tous les côtés à l'infini; elles adressent à l'âme un langage ineffable, elles lui parlent comme la haute poésie qui rayonne en caractères de feu sur la voûte étoilée ; et, l'on imagine tout naturellement que si les astres avaient une voix pour l'oreille, comme ils en ont une pour les yeux, les lois mathématiques de leurs mouvemens, devenus sonores, reproduiraient les combinaisons de la fugue, et l'harmonie des sphères serait dès lors le chant d'une multitude innombrable de thèmes, d'autant d'univers distincts, mais réunis, pour célébrer le Père des mondes.

Le dicton: *chaque âge a ses plaisirs* pourrait s'étendre à la musique. Reconnaissons ici une vérité assez triste, dont ne conviendraient pas volontiers beaucoup de mélomanes, qui, tous les jours, font l'éloge de leur art chéri. C'est que la passion de la musique, portée à un degré extrême, use les sens et le cœur, à l'égale de toute autre passion; elle a comme une autre ses excès et ses dangers. La vivacité des impressions musicales dégénère aisément en violence dans certains tempéramens, et l'habitude de s'y livrer ne peut que produire, à la longue, un dérangement de l'équilibre moral et un déchet dans la faculté de jouir. Cela n'est vrai cepen-

dant que par rapport à la musique dramatique et à la musique concertante, les plus passionnées et les plus sensuelles de toutes. Quand on en vient à faire sur soi cette déplorable expérience, quand la mélodie avec tout son cortège de séductions, ne nous dit plus ce qu'elle nous disait autrefois, il arrive assez souvent que le goût change avec l'âge; un âge qui ne s'évalue pas toujours ici par le nombre des années. Heureusement la musique porte en elle-même le remède du mal qu'elle a fait. Sans l'aimer moins, on peut l'aimer autrement; le plaisir peut regagner en intérêt ce qu'il a perdu d'ardeur voluptueuse, et d'autres ouvrages vous invitent alors à des émotions plus calmes qui, associant la musique de très près aux jouissances de l'esprit, lui conservent néanmois la chaleur que doit toujours avoir la langue du sentiment, et réjouissent le cœur sans l'énerver. Ces plaisirs sont de leur nature les plus durables, et les ouvrages auxquels nous les devons, ne sont point sujets à ces fâcheux retours de la passion qui dédaigne aujourd'hui ce que hier elle adorait. On n'était que dilettante, on devient connaisseur.

La longévité reconnue des fugues ne tient pas, comme Forkel nous l'assure, à la supériorité esthétique du genre. Il ne saurait être question, je le répète, d'une prééminence absolue entre deux parties de l'art musical dont chacune contient la moitié de ses ressources et qui ne peuvent se suppléer. Cette longévité tient évidemment à la structure et aux lois techniques de la fugue. L'élément versatile et périssable, la mélodie, s'y trouve réduit à sa moindre valeur. Ce n'y est plus qu'un sujet ou un thème, une proposition musicale qui se renferme ordinairement dans trois ou quatre mesures. Or, l'invention du sujet n'est jamais une chose arbitraire, car il

faut le trouver tel qu'il se prête à l'analyse contrapontique à laquelle on le veut soumettre. Il n'est jamais habillé ni à l'ancienne ni à la nouvelle mode, par la raison qu'il lui est impossible d'en suivre aucune. La mode vient se briser contre lui, comme un caprice tombe devant la nécessité. Que si le formalisme ne peut même pas s'introduite dans le dessin mélodique du sujet, à plus forte raison sera-t-il impuissant contre l'ensemble de l'œuvre. Les combinaisons, imitations, jeux canoniques, dessins multiples et croisés dont la fugue se compose, présentent une masse arrondie et compacte qui résiste aux coups du temps, à peu près de la même manière que, dans une ville assiégée, les coupoles d'église, en pierres de taille, repoussent les bombes qui font crouler les édifices anguleux et d'une architecture moins solide. Là au contraire, où domine une seule mélodie, l'édifice harmonique forme comme une saillie très avancée et très mince, sur laquelle la faulx du temps frappe à découvert.

Trouvant ainsi dans la vigueur naturelle de leur constitution les garanties d'une longue existence, les œuvres du style fugué échappent encore à une autre cause de dépérissement, à une misère, la plus grande de toutes celles qui puissent atteindre la musique, après le malheur d'être exécutée dans le sens juridique du mot. Ces œuvres restent vierges des prostitutions du favoritisme. Elles ne s'usent point, elles ne se dégradent point à vous poursuivre, sans relâche et sans pitié, au théâtre, au concert, dans les salons ornés d'un piano à queue, à la promenade, aux revues militaires, dans tous les lieux enfin que la confrérie des mélomanes hante d'habitude et de préférence. Et qui de nous n'a maudit, cent fois, l'acharnement cruel d'une de ces ariettes à la

mode qui, après vous avoir persécuté pendant la journée, sous toutes les formes imaginables, venait encore la nuit chanter dans votre *sensorium* et bannir le sommeil, où vous espériez trouver un refuge contre tant d'importunités.

Lorsque le contrepoint et la mélodie se trouvaient dans l'état de divorce où nous venons de les examiner, les musiciens, c'est-à-dire les contrapontistes et les mélodistes, durent avoir des destinées très différentes mais très équitablement compensées, à l'image des genres spéciaux qu'ils cultivèrent. Aux mélodistes, le renom national et européen, les acclamations de la multitude, les caresses de la mode dont ils étaient à la fois les prêtres, les idoles et la victime; la branche de laurier qui se flétrit dès qu'elle a été posée sur la tête du triomphateur; l'argent qui s'en va aussi vite qu'il a été gagné aisément; à eux, la popularité avec tous ses profits et toutes ses servitudes. Aux contrapontistes, les tranquilles honneurs qui récompensent les travaux des savans et se renferment dans leur cercle. Une place de maître de chapelle en soutane ou d'organiste, quand la fortune leur souriait avec le plus d'amabilité; de sobres repas, de laborieuses veilles, quelques élèves pour admirateurs intéressés, des confrères pointilleux pour juges, et le public silencieux d'une église pour encouragement. Le monde les connaissait peu. Mais ces hommes étaient libres d'écrire *selon que Dieu et leur cœur les inspiraient,* comme Mozart eût désiré le pouvoir toujours faire; ils avaient la conscience de leur mérite et le pressentiment d'une gloire lointaine mais durable, et ils ne portaient point envie à leurs heureux et célèbres rivaux les mélodistes. Ils étaient libres! ceci explique tout, et leur foi dans l'avenir, et le stoïcisme qu'ils

opposaient à l'indifférnce dees contemporains. Le meilleur de leur avoir consistait en une lettre de change sur la postérité, payable lorsqu'eux-mèmes n'auraient plus besoin de rien. Ansi vécurent, au dedans et au dehors, ces musiciens philosophes dont Jean Sébastien Bach est à jamais le prototype.

Quelques hommes privilégiés cumulèrent les bénéfices réservés à l'une et à l'autre classes de compositeurs. Ils firent de la musique sacrée et de la musique profane avec un égal talent et un égal succès. Ils s'illustrèrent de leur vivant par leurs opéras qui sont morts et conquirent l'immortalité par leurs messes ou leurs oratorios. Tels furent Léo, Pergolèse et quelques autres parmi les Italiens; et, parmi les Allemands, Händel qui ne se jeta dans l'Oratorio qu'à son corps défendant Händel était entrepreneur de l'opéra italien de Londres, et l'usage voulait qu'il se ruinât à l'entreprise, ce à quoi il n'eut garde de manquer.

Il nous reste à jeter un coup-d'œil sur le passé de la musique instrumentale, la plus jeune de toutes les branches de l'art, si jeune que nos grands-pères furent les premiers auditeurs de ses premiers chefs-d'œuvre, et déjà parvenue à un si prodigieux degré de croissance, qu'on n'imagine point ce que l'avenir pourrait encore y ajouter.

Jusqu'au XVIIme siècle, il n'y eut guères de musique instrumentale à l'état d'art. Compagne de la mélodie vocale, elle végétait comme cette dernière, à l'état de nature, se mariant à un chant inculte ou bien y suppléant. Elle n'avait d'existence indépendante que comme musique de danse, comme musique militaire et comme accessoire obligé de certaines fètes et cérémonies publi-

ques. L'homme des champs qui n'avait pas de voix, soufflait dans un chalumeau ou dans une cornemuse ses rustiques ballades ; le troubadour cherchait d'oreille, sur sa harpe, à laquelle il ne manquait ni plus ni moins que les cordes sémitoniques, un accompagnement aux mélodies qu'il avait inventées ou apprises par tradition ; et, il y a toute apparence, qu'en fait d'accords, les trouvères trouvaient mieux que les théoriciens de leur temps. Des marches et des fanfares, traditionnelles aussi, conduisaient les soldats à la bataille, sans que le maître de musique du régiment se mêlât de l'affaire. Une routine toute mécanique promenait, sur le manche du plus méprisé des instrumens, les doigts des racleurs-violinistes qui faisaient danser la noble châtelaine dans son manoir féodal et gambader les vilains sur la pelouse. Honneur cependant à ces braves ménétriers, ancêtres des Lafont et des Paganini ! Eux seuls, comme nous l'avons vu, avaient le secret des bonnes gammes, quand les savans se débattaient encore contre le fantôme des modes grecs.

Réunis en corporation et formant une des castes les moins considérées de la bourgeoisie, les instrumentistes n'avaient pas l'avantage de compter parmi les musiciens, dont les compositeurs et chanteurs d'église seuls prenaient le titre. Ils avaient bien, comme tous les ouvriers, leurs règles, leur apprentissage, leurs degrés et leurs maîtrises ; quelques uns, sans doute, firent preuve d'une certaine dextérité mécanique ou même d'un vrai talent ; mais comme tout cela n'avait rien de commun avec l'art de la composition, auquel suppléaient la tradition, l'instinct et la routine, on ne saurait voir en eux que des musiciens à l'état de nature, tels qu'il s'en trouve encore, et de fort habiles dans leur genre,

dans les pays et localités où l'usage de l'harmonie est demeuré inconnu.

Un instrument, le plus ancien de tous, puisqu'il remonte nominalement, sinon de fait, aux âges du paganisme, l'orgue, fut de bonne heure excepté de l'espèce d'anathème qui pesait sur la musique instrumentale. On fait dater du VIII[me] siècle l'introduction de l'orgue dans les églises d'Occident. Antiquité perdue pour l'histoire des progrès de la composition, aucun monument noté n'étant arrivé jusqu'à nous qui pût nous apprendre de quelle manière on touchait l'orgue antérieurement à Frescobaldi. Toutefois nous admettons pour certain que du VIII[me] au XV[me] siècles, les fonctions de l'organiste se bornèrent à doubler le plain-chant et à donner le ton aux chanteurs. Qu'aurait-on fait de plus dans l'état où la musique se trouvait pendant le moyen-âge, sans mélodie et presque sans accords. Mais du moment où les progrès du contrepoint, corrigé par la mélodie, eurent esquissé les bases de la fugue périodique, le concours de l'orgue devint plus que de remplissage ; la science et le talent spécial de l'organiste durent se former peu à peu et ce fut dès lors, je crois, qu'on sentit le besoin d'une notation à part pour cet instrument, dont les premières tablatures imprimées, mais aujourd'hui perdues, parurent en 1513.

La musique instrumentale commence donc à l'orgue, comme la musique vocale au plain-chant. L'église est leur commun berceau. Notre art, sorti tout entier du christianisme, rappelle incessamment son origine à qui pourrait l'oublier. Qu'il s'agisse de composition ou d'exécution, de voix ou d'instrumens, c'est toujours en remontant vers sa source, que la musique atteint aux sommités de ses effets. Ainsi l'orgue qui domine tous les

instrumens par son antiquité, par l'artifice prodigieux de sa structure, par ses dimensions colossales et la beauté de ses formes extérieures, les surpasse d'autant par la grandeur, la magnificence et la variété de ses résultats acoustiques; mais cet abrégé de l'orchestre, plus puissant que l'orchestre même, appartient uniquement à l'église; ses tonnerres qui grondent et retentissent comme les pas de Jéhova sur les hauteurs de Sinaï, ses jeux flûtés qui découvrent aux yeux éblouis de l'âme la face ardente des séraphins, tous ses caractères et ses effets, excluent jusqu'à l'idée d'une application profane. Le style sévère est le seul qui soit à l'usage de l'orgue; les petites notes détachées, les mouvemens trop vifs, les allures sémillantes et l'ornementation du style mondain ne lui conviennent point. L'orgue appelle les syncopes, les fortes complications d'harmonie, les chants sol·nnels, les thèmes empreints de gravité et susceptibles d'analyse, car une aussi grande voix ne doit se faire entendre que pour nous entretenir de grandes choses.

Devant le virtuose-organiste, les autres virtuoses descendent, en quelque sorte, aux proportions mesquines de leurs instrumens, comparés au sien. L'organiste, c'est le musicien complet, nous dirions le musicien idéal et introuvable, si quelques hommes n'avaient pas vécu. Il faut, qu'à la science du fuguiste, il joigne l'expression tour à tour onctueuse et sublime du coryphée qui préside aux hymnes de la communauté chrétienne; la sévère correction de l'auteur imprimé doit s'allier en lui à la veine féconde de l'improvisateur; des registres nombreux et un double clavier exercent sans relâche l'activité de ses dix doigts, tandis que ses pieds, non moins savans, se chargent de gouverner les basses tonnantes

qui mugissent dans les dernières profondeurs des sons appréciables; cinq et six parties réelles, combinées d'après les plus sévères lois, s'exécutent au moment même où elles naissent dans la tête du musicien. Voilà ce qu'on exigeait du maître-organiste, autrefois du moins, il y a bien longtemps. Pour obtenir une place de cent écus, il fallait passer par les plus terribles épreuves, improviser des préludes et des fugues sur des thèmes donnés, devant des examinateurs blanchis dans les luttes contrapontiques, à l'oreille inexorable desquels rien n'échappait, mais forcément indulgens, je suppose, et qui devaient bien savoir que le nombre des hommes de génie n'a jamais égalé celui des paroisses.

Ce vieil art de l'organiste, dont le temps actuel offre à peine quelques vestiges, s'était répandu et comme centralisé en Allemagne pendant le dixseptième siècle, à la suite de la réformation. Il parait qu'il déclinait déjà au commencement du dixhuitième, puisque Rheinek, organiste renommé, mais pour lors centenaire, s'écria après avoir entendu le jeune Sébastien Bach: *cet art n'est donc pas perdu, comme je le croyais depuis si longtemps.* Non certes, il n'était pas perdu; il arrivait au contraire à son point de culmination. Händel et Bach furent les héros de l'orgue, parce qu'ils étaient ceux du contrepoint et de la fugue et qu'ici le génie du compositeur se trouve être la condition première du talent de l'exécutant. Après eux, il y eut décadence manifeste dans tout ce où ils avaient excellé. L'esprit dont le souffle avait créé tant de types indestructibles de grandeur et de beauté en tout genre, qui avait édifié les basiliques du moyen-âge, inspiré le poëme du Dante, animé sur la toile les vierges de Raphaël et les gigantesques conceptions de Michel-Ange, réuni ne accords

divins le plain chant de Palestrina, cet esprit évacuait le monde artiste, aux approches des idées philosophiques et libérales, lui laissant pour adieux l'Athalie de Racine, les oratorios de Händel et les œuvres de Bach. L'art chrétien s'en allait pour faire place à Voltaire. Plus de peintres, plus d'architectes, plus de poëtes dans le sens élevé du mot *vates,* plus de musiciens selon le cœur de Dieu. La flamme du génie semblait éteinte. Elle couvait sous la cendre; quelques années encore, et l'Allemagne allait s'illuminer de tout l'éclat d'une seconde renaissance.

Au milieu de tant de pertes réelles, que ne compensaient point les dons équivoques annoncés par les apôtres *du siècle des lumières,* les mélomanes devaient déplorer plus que tout la perte de la grande musique et cet art admirable de l'organiste, descendu au tombeau avec Bach. On croyait le vieux Sébastien à jamais enseveli, lorsqu'une trentaine d'années après sa mort, son successeur Doles le vit ressusciter à Leipzig dans la personne du jeune Mozart, précisément comme le vieux Rheinek, en écoutant le jeune Bach, avait cru se voir ressusciter lui-même. Quant à la résurrection de notre héros, nous l'attendons encore, sans trop l'espérer.

Deux autres instrumens, aussi fort anciens, partagèrent dès le XIVme siècle, avec l'orgue, l'honneur d'être cultivés par les musiciens savans, le clavecin, dont on a attribué l'invention à Guido, quoiqu'elle lui soit évidemment postérieure, et le luth déjà connu de Boccace qui en parle dans son Décaméron. Ici, même disette de monumens que pour l'orgue. Mr Kiesewetter nous dit qu'au commencement du XVIme siècle, le clavecin ne servait qu'à des usages domestiques, qu'il était consacré aux études; (à celles des compositeurs, je présume)

mais il nous laisse ignorer s'il y avait déjà à cette époque de la musique de clavecin écrite et s'il en reste quelques spécimens. Les exemples les plus anciens de compositions pour *l'épinette* ou le *virginal* qui se trouvent dans Burney, ont été tirés du livre de musique de la Reine Elisabeth d'Angleterre. Peu de pianistes aujourd'hui pourraient ou voudraient jouer le docteur John Bull auteur de ces pièces, dites fantaisies, et pas un dilettante n'en supporterait l'exécution, à moins d'être antiquaire. C'est difficile et insipide au delà de ce qu'on pourrait imaginer. Burney lui-même, tout patriote qu'il est, confesse qu'autant vaudrait écouter le claquet d'un moulin ou le roulement d'une chaise de poste. Le moulin et la chaise de poste, qu'on écoute souvent avec un grand plaisir, seraient en droit de protester contre la comparaison. Pour l'héroïque Princesse à qui ces fantaisies étaient dédiées, elle les prenait en digne fille de Henri VIII; ses nerfs étaient à toute épreuve, à ce que nous apprend l'histoire. Elle avait pour son ordinaire douze trompettes et douze timballes, avec un nombre proportionné de tambours et de fifres qui, placés dans un coin de la salle à manger, carillonnaient plus d'une demi-heure, comme pour porter jusqu'aux extrémités des iles britanniques, l'heureuse nouvelle que S. M. se mettait à table. Cette vigueur de constitution plus que virile, semble expliquer plusieurs actes du règne d'Elisabeth.

Il y eut des clavecinistes avant Bach; il y en eut même de célèbres, témoin le susdit John Bull en Angleterre, les Couperin en France, Froberger et quelques autres en Allemagne; mais comme les dictionnaires biographiques sont aujourd'hui les seuls à se souvenir de leurs noms, et que personne ne connait plus leurs

œuvres et ne gagnerait a les connaître, nous, la postérité, devons proclamer Bach fondateur de *la vraie méthode pour jouer du clavecin* (*), de même que nous avons déjà salué en lui le contrapontiste sans pair et l'organiste sans parangon. Que de couronnes accumulées sur une tête !

Durant la vogue du style madrigalesque, on eut une espèce de musique de chambre instrumentale qui n'en méritait pas le nom, puisqu'elle n'était qu'un pis-aller de la musique vocale. Manquait-on de chanteurs pour dire le madrigal, on le jouait sur des violes à 6 cordes, de différentes grandeurs, accordées par quartes, qui répondaient aux diapasons de la voix et se nommaient à cause de cela, violes de dessus de ténor et de basse. De cette famille descendent nos altos, nos violoncelles et nos contrebasses modernes, mais non pas le violon qui est de beaucoup plus ancien.

Nous voyons la musique d'orchestre poindre avec le drame lyrique. L'opéra et l'orchestre naquirent ensemble, l'un pour l'autre et dès lors les compositeurs, succédant aux ménétriers, plièrent aux règles de l'art, ce qui, jusques-là, avait été abandonné à la routine aveugle du métier. Dans l'origine, la musique d'orchestre ne se mêla point avec le chant dramatique. Si débile qu'elle fût, elle essaya toute seule ses premiers pas. Une simple basse accompagnait la monodie ou le récitatif, et l'orchestre, placé derrière les coulisses, ne se faisait entendre que dans l'ouverture (toccata) dans les ritournelles et plus tard dans les ballets. Peri et Monteverde exclurent les violons de leur orchestre et ils y admirent les violes, ce qui est d'autant plus singulier, qu'il y

(*) Titre d'un des ouvrages de Bach.

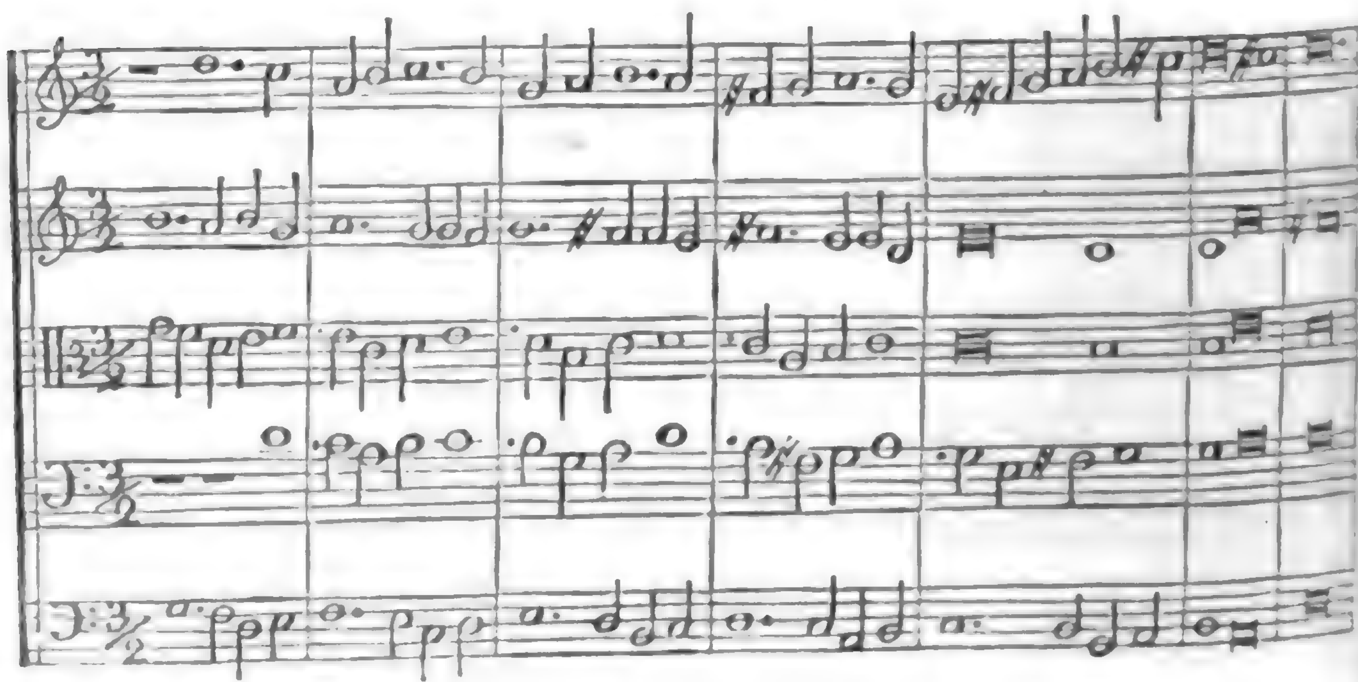
avait déjà des virtuoses violinistes à cette époque. Il y en eut même auparavant. Le plus connu est le fameux Baltazarini, surnommé le sire de Beaujoyeux, dont l'archet et l'imaginative féconde gouvernèrent les plaisirs de la cour de Henri III, comme un siècle plus tard, Lulli, autre Italien, dirigea les fêtes de Louis XIV. D'ailleurs, la forme et la fabrication du violon se trouvaient déjà perfectionnées en Italie, autant qu'elles pouvaient l'être, par les frères Amati; preuve que le vieux rebec, naguères si méprisé, était alors en honneur parmi les musiciens artistes.

J'ai offert à mes lecteurs un exemple des premiers chants que l'on récita sur la scène lyrique; je leur ai indiqué le point de départ de l'opéra sur la route qui, en moins de deux siècles, devait le conduire à Don Juan. La musique d'orchestre, qui marcha pour ainsi dire de conserve avec l'opéra, fournit sa carrière dans le même nombre d'années. Ce sera un rapprochement curieux, digne d'occuper les esprits qui aiment à voir le commencement et la fin des choses, que l'ouverture de l'*Eurydice* de Peri et une ritournelle de l'*Orfeo* de Monteverde, comparées à l'ouverture de la *Flûte magique*. L'œuvre à grand orchestre de Peri est composée pour trois flûtes et sa longueur est de quinze mesures :



N'y aurait-il pas eu là-dessous, une intention pastorale. On dirait la pièce composée pour une musette.

Quelques auteurs ont appelé Monteverde le Mozart de son époque. Soit ; mais un Mozart avorté, puisqu'il venait deux siècles avant terme. Il n'en fut pas moins un des promoteurs les plus marquans de la seconde révolution dans l'art de la musique, celle qui, passé le milieu du XVIIme siècle, changea ou acheva de changer le système général de la tonalité. Plusieurs compositions de Monteverde, entr'autres son madrigal à cinq voix, rapporté dans Burney : *Straccia mi pur il core*, approchent déjà beaucoup de la musique moderne et par la mélodie et par le choix des accords. Monteverde enrichit l'harmonie de quelques combinaisons neuves et valables ; mais, novateur inconsidéré et précoce à certains égards, il mérita aussi de justes critiques, en introduisant, dans ses œuvres, des dissonances qui répugneront éternellement à l'oreille. Le madrigal précité en fournit la preuve et nous en trouvons une autre beaucoup plus forte dans la ritournelle de l'*Orfeo*, que Burney donne pour un chef-d'œuvre de l'art canonique, et qui le serait en effet, si l'harmonie en était moins exécrable. La voici :





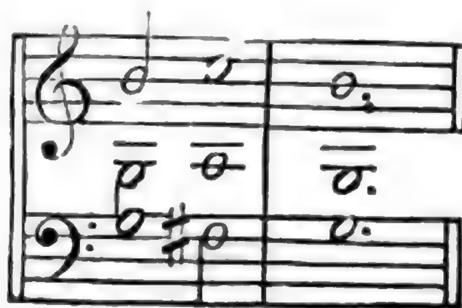
Cela est curieux à voir et serait plus que curieux à entendre. La tonalité flotte entre *ut* et *sol* majeurs ; la modulation entre les XVIme et XVIIme siècles ; beaucoup d'accords ne sont d'aucune époque ni d'aucun mode. Contrairement aux principes, qu'ailleurs il a suivis lui-même, Monteverde accumule ici, sans les préparer, les discordances les plus intolérables, les plus baroques, sur les temps faibles et les sauve, Dieu sait comme, sur les temps forts. (*) N'en voilà pas moins deux

(*) Cette introduction historique était écrite, depuis deux ans, lorsque je pris connaissance du beau et savant travail de M^r^. Fétis : *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* que la *Gazette et Revue musicale* de Paris a publié en plusieurs articles. M^r^. Fétis considère Monteverde comme le fondateur de la tonalité moderne, parce que, le premier, il aurait attaqué sans préparation et avec tous ses intervalles, l'accord de septième dominant. Or, la succession de la fausse quinte se résolvant sur la tierce, dans cet accord, lui semble le principe constitutif de la tonalité moderne, ce qui est de toute justesse et de toute vérité. Puis M^r^. Fétis ajoute que cette succession est demeurée inconnue à tous les musiciens, jusqu'à la fin du XVIme siècle. Quant à cette dernière assertion, M^r^. le di-

symphonies pour l'orchestre, l'une en style mélodique et l'autre en style contrapontique. Elles devaient partager les dilettanti contemporains en Péristes et Monté-

recteur du conservatoire de Bruxelles me permettra de lui soumettre quelques doutes, avec tout le respect qu'un écolier doit à un maître dont il admire la haute sagacité critique et la science profonde.

En premier lieu, je vois que la succession, dont il s'agit, était déjà connue et avouée de Pierre Aaron, théoricien de la première moitié du XVIme siècle, comme le prouve l'exemple suivant, tiré de Burney *Gen. Hist.* tome 3me page 156.



Ensuite je trouve, dans Palestrina, non seulement une foule de cas où la sensible (Subsemitonium modi) monte, tandis que la septième caractéristique (le quatrième degré du mode) descend, mais j'y trouve même l'accord de septième complet, non préparé et déterminant un acte de cadence aussi bien caractérisé que possible: *Stabat Mater*, mesures 72—73.

Premier
Chœur

Second
Chœur.

verdistes, comme nous nous partagions, il n'y a pas bien longtemps, en Mozaristes et en Rossinistes.

Il résulte des faits et gestes de Baltazarini, que la virtuosité des instrumentistes, devançant celle des chanteurs, n'attendit pas pour se produire que la mélodie fût arrivée à l'état d'art. Que pouvait être un solo de violon, dans ce temps-là? L'histoire se tait-là dessus,

Enfin la succession, génératrice de la tonalité moderne, se voit encore dans presque tous les compositeurs de la même époque, et vous l'aurez sans doute remarquée dans la romance de Bird qui était plus ancien que Monteverde.

Autant que mes faibles lumières me permettent d'en juger, je crois que l'inventeur de l'accord de septième dominant ne serait guères plus facile à découvrir que l'inventeur de l'accord parfait même. C'est l'instinct musical de l'humanité qui trouve ces choses là, quand elles deviennent trouvables. Dès que la mélodie à l'état d'art, la mélodie accompagnée, vint à poindre, l'accord de septième dut se présenter de lui-même aux musiciens, en tout ou en partie, comme la cheville ouvrière de la composition; car c'est lui qui, avec ses dérivés plus modernes, détermine principalement tout ce qui fait la mélodie : la coupe rhythmique ou les cadences, la phraséologie musicale, la modulation. Je demande à Mr. Fétis si dans les productions de tout le XVIme siècle on ne reconnait pas clairement une lutte de plus en plus prononcée, de plus en plus heureuse, contre la tonalité de plain-chant qui n'était en effet que l'absence de la tonalité. Qu'étaient-ce donc que cette préférence que les compositeurs de l'époque accordaient si généralement au cinquième ton d'église, converti en véritable gamme majeure, par l'abaissement de sa quarte; et ces dièses, ces bémols qui se multiplient de plus en plus; et ces actes de cadence, déjà si fréquens, opérés par la sensible qui monte à la tonique; puis l'admission de la fausse quinte et du triton, intervalles abhorrés des vieux docteurs; qu'était tout cela, sinon une suite d'attaques flagrantes contre les tons d'église, où il n'y avait ni dièses ni bémols, ni sensibles ni caractéristiques, ni cadences réelles par conséquent. Le siècle obéissait à une tendance nécessaire; il marchait à la vraie tonalité, sans le savoir très certainement, mais enfin il

faute d'exemples ; mais comme il est impossible que de la musique concertante puisse se passer de chant et de passages, nous devons admettre de deux choses l'une : ou les solistes tiraient de leur propre fonds les mélodies qui leur étaient nécessaires, ou, ce qui est beaucoup plus probable, ils les prenaient dans les airs de danse et les chansons populaires, à charge de variations.

La virtuosité prestigieuse commença par le violon qui est encore jusqu'à nos jours l'instrument le plus fertile en miracles. Cent ans après le sire de Beaujoyeux, nous trouvons maître Thomas Baltzar de Lubec, le type le plus ancien des violinistes mauvais sujets, tapageurs, ivrognes et sorciers, race à peu près éteinte, mais qui compte plus d'un nom célèbre et à qui les jongleurs du moyen-âge semblent avoir légué avec l'archet, quelques traits de leur caractère de famille. Ce Baltzar passa en Angleterre, où il eut la direction de la chapelle royale sous Charles II. A Oxford, le docteur Wilson, le plus grand connaisseur du royaume, alla l'entendre, et après qu'il l'eût entendu, il se jeta à ses pieds, comme pour rendre hommage à un talent surnaturel, mais dans le fait pour voir si les escarpins du virtuose ne s'arrondissaient point en sabot de cheval. Ainsi Rhode et Paganini sont très loin d'être les premiers, à qui l'on eut

y marchait ; et, si Monteverde fit plus que d'autres sous ce rapport, c'est qu'il venait après mille autres. Encore n'est-ce pas lui qui a donné les premiers modèles d'une harmonie parfaitement pure, c'est-à-dire parfaitement naturelle. Cette gloire était réservée à Carissimi et à Stradella, contemporains de Monteverde, ou peu s'en faut. Nous voyons ainsi la tonalité moderne lutter près de cent-cinquante ans contre le fantôme des tons d'église, avant de pouvoir s'établir ; et ce ne fut pas Monteverde qui lui porta les premiers ni les derniers coups.

fait l'honneur de les prendre pour le diable. Or quelles étaient les diableries du doigter, en l'an de grâce 1658? je vais vous le dire, pourvu que vous ne soyez pas sujet aux vertiges. Maître Baltzar, égalant en audace le premier navigateur ou même le premier aéronaute, s'aventurait à démancher, chose qui ne s'était jamais vue auparavant ; il atteignait, ô miracle! à la hauteur effrayante du premier *ré* sur la chanterelle ; il était le Saussure ou le Pallas du violon, s'il n'était pas précisément le diable. Le *ré* à double barre, quel Ararat ! Une taupinière que tout écolier de huit ans, franchit aujourd'hui, sans la moindre difficulté.

Nul doute que les virtuoses en général et ceux de violon en particulier, les Corelli, Geminiani, Tartini, Pugnani et autres n'eussent beaucoup contribué aux progrès de la composition; mais excepté Corelli, ils y ont contribué d'une manière indirecte ; moins par leurs œuvres que pour avoir perfectionné et étendu le mécanisme des instrumens qui devaient entrer dans l'orchestre complet. En se renfermant chacun dans sa spécialité, en levant une foule d'obstacles matériels, en augmentant la somme des possibilités techniques de l'exécution, ils préparaient les voies à la haute musique instrumentale ; ils défrichaient le champ immense dont Emmanuel Bach, Boccherini et Haydn furent les premiers et heureux cultivateurs.

Il convient de préciser ce que nous entendons par la haute musique instrumentale. Les deux intérêts que nous avons reconnus dans l'opéra, divisent aussi la musique non articulée en deux branches essentiellement distinctes. Il y a le genre concertant, où l'attention de l'auditeur s'attache à une partie dominante, qui est celle du soliste ; et il y a la musique où le compositeur

réclame principalement cette attention pour lui même, c'est-à-dire pour l'ensemble d'une œuvre sérieuse, travaillée dans toutes ses parties. Celle-ci est la haute musique instrumentale, considérée comme genre, et que nous aurons occasion de mieux définir par la suite.

Pendant quelque temps, on vit la composition et l'exécution instrumentales s'appuyer l'une sur l'autre et marcher de front sur la ligne du progrès. Cela ne put pas toujours durer ainsi; car, bien que les routes fussent parallèles, les deux buts étaient placés à des distances fort inégales. La science de la composition, arrivée à son apogée, abandonna la ligne ascendante qui finissait avec le dernier siècle et se mit à tourner sur elle-même, pour ensuite redescendre insensiblement. L'exécution qui avait encore par devers soi une carrière immense, continna de marcher, elle. De là, cette conséquence inévitable à notre époque, que l'art musical dut avancer dans un sens, de tout le chemin retrograde qu'il parcourait déjà dans l'autre sens.

La chronologie toujours d'accord avec la marche générale du progrès au XVIIIme siècle, nous amène enfin devant le plus illustre des Princes de la musique, maitres et précurseurs de celui qui devait réunir tant de domaines divers en une monarchie universelle. Chacun de mes lecteurs a nommé Joseph Haydn. Nous n'avons pas à nous occuper ici du sublime vieillard, auteur de la *Création;* celui-là fut un élève de Mozart, qui avait commencé par être le sien. Nous avons à parler du jeune homme Haydn, qui tout jeune qu'il était, eut la gloire d'être surnommé le père de la musique instrumentale. Ce titre, hautement mérité, demande cependant qu'une glose historique le ramène à son acception précise, faute de quoi la justice des contemporains et de

la postérité à l'égard de Haydn, risquerait de passer pour de l'exagération dans l'esprit de mes lecteurs.

En parlant de l'orgue et du clavecin, nous avons déjà rappelé ce que Bach et Händel avaient fait pour ces instrumens. Plusieurs ouvertures de Händel se recommandent encore comme pièces d'orchestre. Il y avait donc de la musique instrumentale avant Haydn et de bonne. Sans doute, mais cette musique ou n'était qu'un appendice du culte, ou quand elle était séculière, elle se renfermait encore en très grande partie dans les limites du style fugué. Les plus belles ouvertures de Händel n'ont guères de valeur qu'autant qu'elles restent fugues, et c'est dire assez qu'il leur manque toute espèce de caractère dramatique en rapport avec l'opéra ou l'oratorio qu'elles précèdent. Dans les pièces de clavecin de Bach, on sent encore davantage l'absence de mélodies élégantes et expressives, à moins qu'on ne veuille accepter pour telles, les airs de contredanses, les allemandes, courantes, gigues, sarabandes et menuets que le grand contrapontiste enchassait dans son érudition, lorsqu'il était en veine d'indulgence pour les faiblesses humaines. Au total, ces pièces semblent devoir rester à jamais le bréviaire des compositeurs et le manuel des pianistes, et c'est à cause de cela même qu'elles n'entrent point dans la sphère des plaisirs musicaux dont un vaste local, un brillant éclairage, de fraîches parures et une nombreuse assistance semblent l'accessoire obligé ou le complément nécessaire. Elles seraient trop graves et trop austères, même comme musique de chambre.

Cependant la musique instrumentale devait avoir une autre destination que celle d'être étudiée et admirée à huis clos; déjà elle avait aspiré au grand jour de la

popularité et essayé de marcher l'égale de l'opéra. Projet ambitieux qui parut lui réussir d'abord sous les auspices de Corelli, mais où depuis elle échoua complétement par la maladresse des faiseurs qui succédèrent à cet heureux musicien. Les sonates de Corelli sont dans leur genre ce qu'est dans le sien la musique vocale de Scarlatti ; des œuvres à peu près classiques, et dans tous les cas infiniment supérieures à la musique d'orchestre et de chambre qui suivit et dura jusqu'à Boccherini et Haydn. Ce fut comme un véritable interrègne pour la bonne musique instrumentale que cette époque, dont les productions misérables et totalement oubliées, attestent à la fois l'impuissance des compositeurs et la fausseté des principes auxquels ils adhéraient.

Les Italiens avaient donné toute l'autorité et la force d'un axiome à l'opinion que la musique instrumentale était de sa nature inférieure à la vocale ; opinion qui ne fut point contestée dans le temps et ne pouvait pas l'être. Réunies, la première se trouve toujours et nécessairement subordonnée à la seconde ; séparées, les instrumentistes, quelqu'habiles qu'ils fussent, ne l'étaient pas encore assez pour rivaliser avec les chanteurs. D'autre part, la musique contrapontique témoignait également de l'infériorité du genre instrumental dans le pays même. où il était cultivé avec le plus de succès. Un chœur fugué de Händel, un motet de Bach, l'emportaient encore de beaucoup sur les plus belles choses que ces maîtres eussent écrites pour l'orgue, le clavecin et l'orchestre. Enfin, dans la musique concertante, la voix humaine demeurait toujours le plus beau et le plus expressif des instrumens. On partait de ces vérités de fait pour conclure, non sans quelque apparence de

d'ombre et de lumière, de *forte* et de *piano*, de dissonances et d'harmonie, s'y succèdent régulièrement; le mouvement, un peu accéléré vers la fin, ne cesse pas d'être modéré. Tout cela est régulier et correct et assez peu noir et presque calme sur le papier. Eh bien, cependant, que sont les terreurs de la vallée du loup, que sont toutes les terreurs poétiques et musicales prises ensemble, devant cette terreur qui dès le début : *Don Giovanni a cenar teco m'invitasti e son venuto,* parait combler la mesure, et qui augmente, néanmoins, toujours augmente et vous ensevelit dans l'ombre de ses ailes gigantesques, qui pénètre, à la fois, les sens, le cœur et l'imagination, et qui arrivant enfin, dans sa progression inexorable, jusqu'à la sphère de l'intelligence, y soulève invinciblement de graves et désolantes pensées. On se demande avec effroi, si tout ce qui est en nous, ne doit pas également se retrouver quelque part hors de nous, et si les plus horribles visions de l'âme, déjà réalisées dans l'analogie musicale, ne revêtiront pas, un jour, un corps plus substantiel et des formes plus positives encore que cette analogie. Entendez-vous ces accords, toujours balancés sur un rhythme égal, mais toujours plus funestes et plus déchirans, à chaque reprise du morne discours qui sort de la bouche du fantôme; et cet unisson de l'autre monde sur des intervalles inchantables, étrangers à toute affection humaine; et ce tremblement de l'orchestre sur l'affreuse dissonance de la seconde mineure, et ces longues gammes gémissantes qui montent et descendent, qui hurlent et se débattent en vain, à travers une modulation désespérée, contre la note fatale dont l'immobilité les poursuit, les presse et les écrase; les entendez-vous bien! voilà le sens du discours, les vraies paroles du spectre; voilà la mort, le

jugement et la damnation ; voilà le but et la leçon de toute la pièce. Quelle moralité, grand Dieu ! Celle-là, du moins, ne risque pas de s'oublier aussi vite que les autres arrêts, émanés de la justice dramatique, lorsqu'elle punit le crime et fait triompher l'innocence. Pauvre justice dramatique ! le crime ne lui dira-t-il pas toujours : vous êtes bien la maîtresse d'arranger, à votre guise, les événemens d'une pièce de théâtre et de me faire parler selon votre bon plaisir. Moi, crime, qui ne joue pas la comédie, je m'en moque. Flagellez-moi, tant que vous voudrez, avec des tirades morales dont vous me mettrez plein la bouche ; pendez-moi en effigie, je ne manquerai pas d'y applaudir tout le premier, de ma loge ou de mon fauteuil du premier rang, pourvu que je prospère dans le monde, comme c'est assez mon habitude. Que lui répondra la justice dramatique ? Nous n'en savons rien ; mais nous savons parfaitement ce que le compositeur du *Dissoluto punito* aurait pu lui répondre, et le voici : Loin de vous livrer à la justice des autres, je ne vous livre même pas au remords, qui eût été votre propre justice. Tout au contraire, dans ma pièce, vous foulez les hommes gaiement et impunément à vos pieds. Personne n'est assez fort pour vous punir. Je n'imagine donc rien contre vous ; je produis une *réalité* en dehors des événemens, des actions et des paroles ; et, dans cette réalité, ni vous, ni personne, ne sauriez méconnaître l'image authentique, le calque vivant, d'une âme profondément criminelle, à l'heure où tout lui échappe, tout, jusqu'à l'espoir du néant. Le seul fait que je suppose, c'est la venue de l'homme blanc ; et vous savez de reste que l'homme blanc viendra pour vous, comme pour tout le monde.

En outre, quels avantages Mozart n'a-t-il pas fait au crime, lorsqu'il lui amène enfin l'inévitable visite. Où

nombre de ceux dont la matière a échauffé jusqu'au raisonnement, la verve compilatrice de l'infatigable léxicographe.

« Le style de composition, dit-il, où la mélodie règne « sans partage, prévalut au XVIIIme siècle et finit par « s'étendre à toute sorte de musique, par conséquent « aussi à la musique instrumentale. Comme les compositeurs ne cherchaient alors leur idéal du beau mélodique et jusqu'aux matériaux de leur travail, que dans « les chants de théâtre; et, comme d'un autre côté, « ces chants avaient dû se régler sur les situations des « poëmes, d'après lesquelles les sentimens à exprimer « changent bien souvent à chaque ligne, il en résultait « que les pièces instrumentales, fabriquées sur ce modèle, « nous plaçaient dans le cas de ceux qui écoutent un « opéra inconnu, arrangé en quatuor. On n'entendait que « des idées hétérogènes, dépareillées et bizarrement con- « trastantes, semblables à un chapelet composé au hasard « avec des grains de dimensions inégales et de toutes les « couleurs imaginables. »

Oui, cette verroterie bigarrée, cette suite d'incohérences mélodiques, programme d'une action qui n'est pas et que nul ne saurait sous entendre, libretto à feuillets blancs, toute cette musique appliquée qui ne s'applique à rien du tout, cela devait être bien misérable! Comment les hommes de goût n'auraient-il pas préféré la musique d'opéra qu'ils comprenaient, à de la musique qui n'avait aucun sens.

Tel était donc l'immense avantage que les compositeurs dramatiques avaient alors sur les instrumentistes. Ceux-là trouvaient dans le poëme la règle infaillible et tout le plan détaillé de leur travail; ceux-ci manquaient absolument de direction. Depuis qu'ils avaient secoué le

joug du contrepoint canonique, ils ne savaient que faire de leur liberté. Ils ne se doutaient pas que pour entrer en lice avec les compositeurs dramatiques, il fallait faire tout autrement et infiniment plus qu'eux; que pour balancer le charme de la mélodie parlante, les accens notés et articulés de la passion, le plaisir des yeux combiné avec un plaisir intellectuel, il fallait s'élever à des hauteurs inaccessibles pour l'opéra, opposer aux valeurs relatives qui s'attachent aux applications de la musique dans le drame, des valeurs absolues ou purement musicales, celles dont nous avons défini les caractères, en parlant de la fugue. Mais, jusqu'alors, les contrapontistes seuls étaient en état de fournir de la musique instrumentale compréhensible sans programme, claire et forte de sa propre logique, sagement ménagère de son fonds, toujours variée et toujours conséquente avec elle-même. Ce n'est donc pas en suivant les traces des compositeurs de théâtre, mais en s'initiant aux procédés des fuguistes, que la haute musique instrumentale pouvait entrer dans cette carrière étonnante, au terme de laquelle se trouve l'ouverture de la flûte magique, et où la science de la composition même semble aujourd'hui finir. Mais par quelles voies le style mélodique devait-il arriver à la rationnalité et à l'unité rigoureuse de la fugue, en gardant son indépendance, son charme, l'énergie et la variété des ses expressions positives. Ceci fut justement le secret de Haydn.

Rien ne se fait par secousses et sans transition dans les arts, non plus que dans la nature. Toujours quelques initiatives, plus ou moins brillantes, annoncent les grands chefs-d'œuvre classiques, qu'elles ont servi à préparer. L'application des procédés de la fugue à la mélodie expressive, ou, en d'autres mots, le rapprochement des

extrêmes opposés de la musique, offrait de sa nature une latitude immense, une infinité de degrés qu'un seul musicien ne pouvait pas parcourir tous. Aussi, Haydn ne fut-il ni le point de départ ni le point d'arrêt définitif du style de composition instrumentale, qu'il porta à une si haute perfection. Il eut Emmanuel Bach pour prédécesseur immédiat et pour modèle; Boccherini pour concurrent; et Gluck, plus âgé que lui d'une vingtaine d'années, composa l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* à une époque où il ne pouvait rien devoir à Haydn.

Gluck est le premier, je crois, qui eût écrit des pièces classiques pour l'orchestre, en style non fugué. Par le mot classique, nous entendons ici et partout ailleurs, les ouvrages qui ne passent point, quel qu'en fût le genre et le caractère. Les Piccinistes, dans leur superbe dédain pour la musique instrumentale, ne faisaient aucune difficulté de convenir que l'Italie n'avait pas de maître instrumentiste comparable à Gluck. Ils mettaient à cet aveu une sorte d'orgueil. Chaque nation a son génie, disait Laharpe. Aux Français, l'art dramatique; aux Italiens le chant; aux Allemands la musique instrumentale. *Suum cuique*. La part de Gluck, quoique de beaucoup la plus modeste dans l'opinion de l'Aristarque, était pourtant la plus claire des trois, les deux autres se trouvant en litige. Celle des Français leur était déjà contestée par les Anglais et les Allemands au profit de Shakspeare; celle des Italiens l'était par Gluck lui-même, qui prétendait que son chant tragique valait un peu mieux que le leur.

Dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, un des vrais et plus anciens modèles du grand style instrumental, l'imitation des procédés qui caractérisent l'esprit de la fugue, n'a fait encore que le premier pas; elle se borne

à introduire de l'unité et un sens clair dans l'œuvre mélodique. Comme d'ailleurs les années ont respecté ce chef-d'œuvre, si neuf encore à nos oreilles! Que de grandeur mélancolique dans l'introduction; de majesté pompeuse dans l'*allegro;* qu'elle est heureusement motivée sous le rapport musical et admirablement adaptée aux bases du poëme, cette alliance d'idées guerrières et pathétiques qui se succèdent et se relayent sans interruption, rapides et pressées comme les flots d'un torrent. La fierté d'Agamemnon, la colère d'Achille, les pleurs d'Iphigénie, tout est là. Et à quoi tient le mérite du tableau? Il tient à ce que les sentimens auxquels l'ouverture fait allusion, sans les *individualiser,* ne s'expriment point et ne pourraient s'exprimer sur la scène dans les même formes. Pas une phrase qui s'y dessine comme le chant vocal; pas une qui semble appeler le texte et nécessiter le programme. On détacherait l'ouverture de son opéra; l'auditeur serait à ignorer les rapports qui les unissent, que le morceau garderait l'intégrité de sa signification musicale. C'est de la musique appliquée quant à l'intention, et de la musique pure quant à l'exécution. Quelles seraient néanmoins les observations critiques auxquelles le chef-d'œuvre de Gluck donnerait lieu aujourd'hui? On lui reprochera d'être un peu long, c'est-à-dire un peu monotone. L'ouverture de *Don Juan* est beaucoup plus longue, et on ne trouve point qu'elle le soit trop. C'est qu'en économisant ses idées et en les reproduisant dans tout le cours de l'ouvrage, à la manière des fuguistes, Gluck n'y a guères introduit d'autre principe de variété que la modulation. Moyen insuffisant dans un morceau de cette étendue. Qu'une phrase présentée dans la tonique, revienne littéralement à la dominante ou *vice versa,*

c'est toujours la même phrase. L'oreille qui s'est acclimatée dans le nouveau mode, n'y sent aucune différence

Haydn, supérieur à Gluck et par la force d'invention et par la science, alla beaucoup plus loin que lui dans l'application des procédés de la fugue au style élégant. Il eut recours à l'analyse contrapontique des idées, devenue l'âme de la haute musique instrumentale, et où se trouvait la solution du grand problème de l'unité, jointe à la progression d'intérêt et à une variété inépuisable. Il créa, ou du moins il perfectionna, le style de composition qu'on pourrait appeler mélodico-thématique. Ecoutons la fin des observations de Gerber, dont nous n'avons donné que la moitié.

« Le sentiment du beau et du vrai, qui animait si « profondément notre excellent Haydn, lui inspira les « modèles qui devaient régénérer la musique instrumen« tale. Au lieu de coudre ensemble des haillons dispa« rates, comme cela s'était pratiqué jusqu'alors, il mon« tra comment on pouvait construire un tout plein de « grandeur et de beauté, avec une seule idée musicale, « développée et analysée sous plusieurs faces, et com« ment, à l'exemple de l'orfèvre, on étendait une pe« tite boule d'or en longs fils, composés de parcelles ab« solument homogènes. Ceci nous ramenait à l'étude de « la musique pure, qu'on avait trop négligée depuis soi« xante-dix ans et qui consiste dans l'art d'inventer « un thème fécond, de l'analyser et de construire, avec « ses parties, un tout motivé et complet, soit que le « compositeur travaillât en style mélodique et d'après « les exigences du goût contemporain, ou qu'il suivit les « règles du contrepoint et de la fugue. Dans l'un et dans « l'autre cas, l'unité de l'œuvre apparaîtra d'autant plus

« évidente, qu'on y aura mieux senti d'un bout à l'autre
« l'expression musicale d'un seul et même sentiment. »

Il me parait qu'on n'a jamais expliqué plus nettement ni en moins de paroles, la dernière des révolutions progressives ou ascendantes de la musique ; (sous le rapport de la composition), révolution dont Haydn fut le promoteur le plus marquant et que Mozart accomplit, en la poussant à ses extrêmes conséquences.

Sauf un très petit nombre d'opposans, l'opinion place aujourd'hui Haydn au-dessus de tous les musiciens qui le précédèrent, et jamais opinion ne me parut mieux fondée. N'est-ce pas lui qui, le premier, a réuni dans ses œuvres toutes les forces élémentaires de la composition, et concilié les avantages opposés de deux genres longtemps incompatibles, en les faisant entrer dans une voie de concessions et d'emprunts mutuels, qui suppléaient à la fragilité naturelle de l'un et à la raideur un peu systématique de l'autre. Chez qui, avant Haydn, trouveriez-vous le plus grand charme de l'expression avec la plus grande solidité du travail, la popularité avec la science, les gages du succès viager avec tous ceux d'un long avenir ! Plus heureux que Mozart, Haydn arriva au faîte de sa gloire, avant de descendre au tombeau ; ses contemporains lui prodiguèrent les témoignages d'une admiration que le temps devait sinon affaiblir, mais du moins partager ; autre antithèse dans la destinée des deux musiciens. La grandeur de notre héros fut posthume. Inaperçue et comme voilée aux yeux de son siècle, elle laissait à Haydn tout le relief de l'isolement, sur la plus haute cime du Parnasse musical. De nos jours, il n'y est plus seul, et une tête de jeune homme y apparait plus rayonnante encore que la tête patriarchale du chantre d'Eden.

Il y a, dans Burney, un passage très remarquable qui prouve l'enthousiasme que Haydn inspirait à ses contemporains les plus éclairés, et la puissance jusqu'alors inconnue de la musique instrumentale, réduite à ses propres forces. Le lecteur me permettra de lui rappeler que Burney avait, dans ses voyages et à Londres même, entendu tous les grands chanteurs de l'époque la plus fertile en chanteurs; qu'il savait depuis *A* jusqu'à *Z* la musique ancienne et moderne; qu'il était, en sa double qualité d'Anglais et de docteur, admirateur passionné de Händel; et que son goût individuel le faisait pencher malgré cela pour l'opéra italien. Eh bien, voici comme il s'exprime. « Je suis heureusement arrivé à cette par-« tie de ma narration où il me faut parler de Haydn, « de l'admirable, de l'incomparable Haydn, dont les ou-« vrages ont procuré à un vieillard fatigué de musique, « tel que moi, plus de plaisir que je n'en ai jamais eu, « comme mélomane, pendant les années d'ignorance et « d'enthousiasme de ma jeunesse, alors que tout était « nouveau et que la faculté de jouir ne se trouvait en-« core affaiblie en moi, ni par l'esprit critique, ni par la « satiété. » Il dit plus loin: « quelques *adagios* de « Haydn sont si sublimes d'idées et d'harmonie, que leurs « phrases inarticulées m'impressionnent plus fortement, « que ne l'ont jamais fait les plus beaux chants d'opéra « appliqués à la poésie la plus exquise. » Dans sa longue revue des morts et des vivans, de tous les pays et de tous les âges, Burney n'a employé, à l'égard de personne, des termes aussi passionnément laudatifs.

Nous autoriserions-nous de ces paroles si décisives, dans la bouche d'un tel homme, pour trancher une question que l'on a souvent agtiée parmi les dilettanti, à

savoir lequel exige plus de génie, de la musique vocale ou de la musique instrumentale. Les exclusifs décident toujours facilement, parce qu'ils ne voient ou ne veulent jamais voir qu'un côté des choses ; quant à nous, dont le point de vue ne se trouve ni à droite ni à gauche, mais dans un milieu d'où nous voudrions pouvoir un peu regarder de tous côtés, le pour et le contre de la question, nous paraissent se balancer si exactement, que nous ne prononcerons point. Il est indubitable que le style, qui constitue la haute musique instrumentale, est par lui-même le plus beau et le plus riche de tous ; il est également certain que privé du concours de la voix humaine, qui est l'instrument par excellence, luttant à la fois contre tous les prestiges du théâtre, et contre l'évidence entrainante des significations musicales qui s'appuient sur un texte, l'instrumentiste succomberait infailliblement dans cette lutte, s'il n'opposait à l'alliance de plusieurs arts, des beautés musicales d'un ordre supérieur à l'opéra, des beautés indépendantes de toute illusion, comme de toute entente préalable. Reconnaissons, après cela, que les moyens d'égaliser la partie ne manquent pas à l'instrumentiste, pourvu que lui-même ne leur fasse point défaut. Avec l'orchestre de notre temps, nulle difficulté mécanique ne l'arrête ; aucune des mille considérations et perplexités qui assiègent le musicien, traduisant de la poésie verbale, à charge de l'embellir, ne viennent le troubler et rompre à chaque ligne le fil de ses conceptions les plus heureuses. La raison musicale est son unique loi. Libre d'exécuter, sans le moindre obstacle, tout ce qu'il lui est possible de concevoir, il a, en quelque sorte, le moi humain pour personnage, le sentiment et l'imagination pour interprètes, l'infini pour limites, et la totalité des ressources de

l'art pour remplir le cadre psychologique qui n'admet ni la parole, ni une action définie.

Si donc, l'on ne jugeait les œuvres du compositeur dramatique et du compositeur instrumentiste que comme partitions, c'est-à-dire si l'on n'y voyait que les notes, on trouverait, qu'en général, une symphonie, un quintette ou un quatuor *travaillés* sont des objets de plus grande valeur, qu'un air, un duo, un ensemble ou un chœur d'opéra. Mais aussi il serait de toute injustice de juger le dramatiste sur le simple vu des partitions, ou même sur l'audition de sa musique hors du théâtre. Autant vaudrait faire porter, dans sa chambre, quelque pièce de décoration, pour juger de l'effet d'optique ou de perspective qu'elle doit produire sur la scène. La comparaison est exacte, puisque l'illusion se mêle toujours aux effets de la musique théâtrale, et que souvent elle seule les détermine. Telle chose de rien, à ne regarder que les notes, fait quelquefois merveille et devient un véritable trait de génie dans son application dramatique. L'instrumentiste n'obéit qu'à son art, c'est-à-dire qu'à soi; celui qui travaille pour le théâtre a bien d'autres maitres. La vérité dramatique d'abord ou la justesse de l'application, première loi et la plus importante; l'intérêt des chanteurs, en tant que virtuoses, seconde loi qui, pour être arbitraire, n'en est que plus tyranique; enfin son intérêt à lui, ou la valeur absolue de l'ouvrage, considéré comme partition. Que d'exigences, sans compter les caprices du goût local ou contemporain qui domine ici plus qu'ailleurs. Enfin, n'oublions pas que la voix humaine, dont la suprématie doit être respectée, partout où elle intervient, n'a ni l'étendue de diapason, ni la variété, ni la puissance du mécanisme des principaux instrumens de l'orchestre; que ses allures se ren-

ferment dans un bien moindre nombre de phrases et de formes mélodiques, ce qui fait aussi qu'il en coûte bien davantage pour être neuf et original dans l'opéra. Tant de difficultés, tant de restrictions, tant de considérations litigieuses qui se pressent autour du dramatiste, permettraient-elles de lui assigner une place inférieure à quelque autre que se soit, supposé qu'il eût à peu près tout vaincu et tout concilié. N'est-ce pas un homme du premier ordre, le musicien, qui tire de leur néant les pâles esquisses du libretto, les revêt d'une face poétique et leur infuse la vie des passions; qui sait remuer le cœur par le charme et l'énergie de ses tableaux, satisfaire à l'esprit par la fidélité de sa version musicale, et enchanter l'oreille, en créant de ces motifs destinés à faire le tour du monde, à être répétés de bouche en bouche :

Allen Ohren klingend,
Keiner Zunge fremd.

Ces musiciens-là ne sont pas très communs, vous l'avouerez, et ils ne sauraient être assurément les inférieurs de personne. Conclusion, que la musique parlée et la musique non parlée ayant, l'une un but complexe et l'autre un but simple, exigent, pour être traitées parfaitement, des qualités différentes et ne se jugent point sur le mêmes règles. On juge l'instrumentiste sur ce qu'il a fait et le dramatiste sur ce qu'il a pu faire à des conditions données; on doit même lui tenir compte de ce qu'il n'a pas fait. Chez l'un, il n'y a qu'une chose à voir, la partition; chez l'autre, il y en a trois: la partition, le drame et le personnel des chanteurs dont le maestro disposait. La valeur de l'œuvre instrumentale

se trouvant concentrée toute entière dans la musique, demande comparativement une plus grande force d'invention, une plus grande richesse d'idées et une étude du contrepoint plus profonde. Dans un opéra, la valeur musicale se trouve diminuée par un compromis entre plusieurs nécessités distinctes et également impérieuses; mais ce compromis est justement le triomphe du dramatiste. Pour mener à bien cette espèce de négociation ultra-diplomatique, où tous doivent gagner, en ce que chacun perd quelque chose, il lui faut plus de réflexion, plus de calcul, plus de tact esthétique, plus de goût et d'esprit qu'à l'instrumentiste. Si le mérite de celui-ci est de faire oublier, dans son travail, que l'art a des bornes, le mérite de l'autre est de remplir, sans les dépasser, les limites où d'avance il a pris l'engagement de se renfermer, en acceptant le libretto. Là sont pour lui les élémens du succès et les gages de la plus brillante, comme de la plus honorable popularité, à laquelle un musicien puisse prétendre; la popularité de Gluck, de Cimarosa et de Weber. Il n'est pas d'auditoire aussi nombreux que celui du compositeur dramatique; pas de gloire qui retentisse comme la sienne. Le cercle de l'instrumentiste est plus resserré; mais ses auditeurs l'écoutent plus longtemps. Une symphonie dure plus qu'un opéra, par la raison que de toutes les valeurs qu'on peut mettre dans un ouvrage de musique, la valeur purement musicale est la plus vivace.

Les qualités qui font le génie distinctif de ces deux classes de musiciens, se rencontrent, rarement à un égal degré dans le même individu, nous voulons dire la faculté créatrice ou l'invention, à laquelle on attache trop exclusivement les caractères du génie, et la faculté critique, la réflexion et le goût. Rarement à un égal

degré, et au suprême degré chez personne, ajouterais-je, s'il m'était possible d'oublier le musicien dont j'écris l'histoire. Mais à l'exception de cette exception unique sous tous les rapports, je ne sache personne qui eût été ou qui fût au premier rang dans la musique instrumentale et dans l'opéra, quoique les plus hautes célébrités des temps modernes eussent presque toutes aspiré à cette double couronne. On a oublié depuis longtemps les opéras de Haydn. Le *Fidelio* de Beethoven, malgré des beautés réelles et nombreuses, atteste que le géant de la symphonie se trouvait à l'étroit dans un cadre dramatique. Ensuite il n'a écrit que cet opéra, preuve surabondante que l'opéra n'était point sa vocation. La musique instrumentale de Weber n'aurait pas rendu son nom européen et immortel sans le *Freyschütz*. Parlerai-je des quatuors de violon de Rossini ! Nous les avons joués une fois et nous n'avons pas voulu croire qu'ils fussent de Rossini. L'auteur du *Barbiere* doit savoir mieux qu'un autre, tout ce qui lui manque pour faire des quatuors de violon.

Nous voici au bout de cette longue mais indispensable préface. Il a bien fallu donner l'histoire de la musique pour base au travail qui va suivre, puisque les œuvres de Mozart, dont nous allons aborder l'examen, résument cette histoire toute entière, depuis Josquin jusqu'à Haydn. Je demande qu'il me soit permis de récapituler sommairement les faits et les idées qui servent de pivot à cette intraduction.

La musique se divise essentiellement en naturelle et artificielle. L'une dérive de l'instinct de l'accord ; l'autre repose sur une connaissance positive de l'harmonie. De tout temps et partout la musique exista à l'état de nature, comme elle y existe encore sur les neuf-dixiè-

mes de la terre habitée; l'art musical véritable ne se montre qu'au XVIme siècle et seulement dans quelques parties de l'Europe. Il n'y eut donc jamais de renaissance pour la musique, quoiqu'en disent les livres. Tant qu'il y eut contradiction entre la musique savante et la musique naturelle, la première ne fut pas l'art; elle n'en fut que la poursuite ou la recheche. Ses premiers progrès datent des emprunts qu'elle fit à son aînée, emprunts qui la rapprochèrent insensiblement de la vérité et aboutirent à une réconciliation complète de la science avec l'instinct, c'est-à-dire aux accords et à la mélodie. La marche de l'art musical fut constamment logique, sans avoir été raisonnée. Le contrepoint canonique engendra les accords, et les accords engendrèrent la mélodie, filiation si parfaitement conséquente, qu'elle n'aurait rien produit, s'il avait été au pouvoir de quelqu'un d'en changer l'ordre. Il fallut commencer par cultiver la musique sans égard à ses applications, pour arriver à des applications possibles. Sans les abus du style contrapontique, dont se plaignit l'église et qui étaient les progrès réels du genre, la marche qui le conduisait à l'état d'art, il n'y aurait pas eu de musique d'église. Sans les abus du style mélodique, qui parurent étouffer le drame en Italie et qui n'étaient encore que le développement naturel et nécessaire de ce style, Gluck et Piccini n'auraient pas eu de quoi fonder le vrai et le beau, l'un dans la tragédie lyrique, l'autre dans l'opéra bouffe. Longtemps séparés et inconciliables en apparence, le contrepoint et la mélodie reproduisirent deux valeurs distinctes dans les œuvres de la musique. A la fugue appartenait la suite motivée et la combinaison logique des idées musicales, résultat d'un travail puissant et durable; à la mélodie, la force d'ex-

pression, le charme qui s'attache aux analogies musicales des sentimens passionnés. Enfin, ces genres extrêmes se rapprochèrent ; le contrapontiste et le mélodiste commencèrent à se fondre en un seul homme, lequel aujourd'hui se nomme le compositeur tout simplement.

En essayant de porter un coup-d'œil philosophique sur l'histoire de l'art musical, j'ai compté, je l'avoue, sur l'indulgence qu'on ne saurait refuser équitablement à des aperçus individuels et sincères. J'ai donné en quelques pages, le fruit de plusieurs années d'études. Que mes juges, les musiciens instruits, m'approuvent ou me condamnent, ils se souviendront du moins que, sur les chemins non battus, les premiers pas sont toujours difficiles, et qu'une page à soi, dans une matière aussi neuve, entraine souvent plus de dépense intellectuelle que tout un volume de compilations et d'extraits.



MISSION DE MOZART,

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE SON INDIVIDUALITÉ ET DE SES ŒUVRES.

SA DESTINÉE.

Ruisseau presqu'invisible à sa source, et fleuve au point où nous l'avons laissée, la musique voyait ses élémens se diviser en plusieurs bras, et couler comme autant de rivières différentes, grossies de plus en plus par le tribut des âges, sans que l'on pût dire s'ils affluaient dans quelque océan d'harmonie inconnu, ou si leurs cours devaient se perdre, l'un après l'autre, dans les sables des époques de décadence partielle, comme celle qui avait eu lieu déjà pour la musique d'église. Déjà, chaque genre avait touché le but de son développement isolé ou bien y atteignait. Le plain-chant se trouvait constitué depuis Palestrina, dans sa plus mejestueuse simplicité et son expression la plus ecclésiastique; la fugue régulière venait de finir à Bach; les formes essentielles du chant dramatique avaient été fixées dans le tragique et dans le bouffe; le style contrapontique et le style mélodique avaient donné la quintessence de ce qu'ils pouvaient produire séparément, et l'art de la composition paraissait devoir s'arrêter à Bach et Händel, à Gluck et Piccini, comme l'art du chanteur s'arrêtait peut-être en effet aux Farinelli, aux Cafarelli, aux

Pacchiarotti et aux Manzuoli. Haydn enfin et Boccherini venaient de faire entrer la musique instrumentale dans la bonne voie et la seule où le progrès parût encore possible. Toutes les branches de la musique avaient porté leurs fruits ; chacune de ses tendances partielles était arrivée à maturité vers l'an de grâce 1780. Ce fut alors que Mozart vint présenter les titres qui attestaient sa mission.

Quel pas restait donc à faire à la musique ? Je commençerai ma réponse par une autre question. D'où vient qu'aucun des musiciens dont il a été parlé dans notre introduction, y compris Haydn lui-même, (le Haydn anté-mozarien bien entendu) ne saurait plus satisfaire entièrement, ni toujours, les mélomanes de notre temps, à moins qu'une curiosité d'amateur ou un intérêt historique ne s'attachent à la lecture et à l'audition de leurs œuvres. Et cependant Bach, Händel et Gluck, sont des compositeurs qui n'ont pas été surpassés dans leur genre. Piccini et Sacchini ont bien aussi leur mérite. Notre admiration pour leur génie demeure intacte, et nous ne pourrions les écouter deux ou trois heures de suite, sans nous avouer tout bas quelque fatigue. C'est que la supériorité de ces hommes n'a qu'une face, ou du moins une seule face principale. Trois heures de déclamation et d'ariettes tragiques, trois heures de mélodie sucrée et fondante, trois heures de fugues vocales, trois heures de science harmonique et contrapontique au clavecin, c'est trop pour la jouissance ; cela ne peut pas remplir une soirée. Vous avez compris la mission de Mozart.

Ses instructions portaient explicitement : pacifier les écoles militantes, en réunissant leurs couleurs et leurs devises en un seul drapeau ; fonder l'avenir de la mu-

sique sur l'alliance de son passé avec son présent ; augmenter à l'infini la puissance et l'étendue de cet art, par le concours égal et pondéré de tous ses élémens, le développement simultané de toutes ses ressources et la combinaison réfléchie de tous ses moyens d'effet, éliminer autant que possible des productions de la musique, les influences locales et temporelles, les formes conventionnelles et scolaires, pour y substituer les pures analogies des sentimens et idées, définissables ou non définissables, auxquels la musique doit répondre ; faire que la musique soit une et universelle, comme la loi du ternaire harmonique dont elle émane, et comme la poésie de l'âme humaine dont elle est l'interprétation la plus intime et la plus complète ; écrire, à ces fins, des ouvrages approchant de la perfection, autant qu'il est permis à l'homme d'en approcher, des œuvres-modèles pour chaque style, pour chaque genre, pour chacun des usages publics et privés, religieux et profanes, auxquels la musique peut servir ; de telle sorte que les dites œuvres contiennent la totalité des exemples dont l'art de la composition en général éprouve le besoin, sous les rapports technique et esthétique, et que réclament en particulier, les genres, styles et usages mentionnés ci-dessus.

La mission de Mozart ainsi définie, n'est pas une figure de rhétorique. Si elle l'était, on n'y verrait que la plus extravagante des hyperboles, tant cela parait incroyable, fabuleux, contradictoire à tous les enseignemens de l'expérience, tant cela dépasse d'une manière exorbitante la mesure connue des forces et capacités humaines. Une telle mission ne pouvait être reconnue et prouvée que par le fait de son accomplissement littéral. C'est ainsi qu'elle l'a été.

Les annales de la littérature et des arts n'offrent absolument rien de semblable, ni même d'approchant. Où est le poëte supérieur à tous les poëtes, dans tous les genres de poésie? où est le peintre qui eût excellé et primé dans tous les genres de peinture? Demandez seulement qui a été le plus grand poëte de tous les siècles, et pas un homme sensé ne vous répondra. Les grands poëtes, dira-t-on, ont toujours été l'expression la plus générale de leur époque ou de leur pays. Ils en ont concentré et réfléchi les traits épars, au foyer de leur individualité représentative ou de leur nature de poëtes; à côté du vrai et du beau de tous les temps, ils ont reproduit des formes qui changent comme l'idiome lui-même, des idées que modifient incessamment les phases de la civilisation et les mœurs. Décider la question de prééminence entre Homère et Dante, entre Sophocle et Shakspeare, entre Horace et Gœthe, c'est donc se déclarer tout simplement pour la société antique ou la société moderne, de telle ou telle époque. Ensuite, les nations qui ont eu des poëtes du premier ordre, les préféreront toujours aux poëtes étrangers, par les mêmes raisons qu'on préfère son pays à tous les autres pays et sa langue à toutes les autres langues. Quel sera l'arbitre compétent entre les peuples littéraires, qui ont chacun leur point de vue spécial et leur critique indigène? Si donc un esprit de réaction, très légitime dans son principe et aujourd'hui sans but, s'efforce d'élever à Shakspeare un trône universel, au-dessus de toutes les gloires poétiques, anciennes et modernes, les hommes demeurés étrangers aux querelles des classiques et des romantiques, mais non à la culture des lettres et à la connaissance des langues, ne verront jamais qu'un fanatisme ridicule, mêlé de

aux idées. Il compense cette infériorité relative par l'exquise délicatesse des analyses thématiques. C'est comme une de ces conversations sur la pluie et le beau temps qui, entre gens d'esprit et de savoir, vous mènent, on ne sait par quelles transitions, aux aperçus les plus ingénieux, à un échange et à une combinaison d'idées, exprimées d'un ton badin, mais neuves, originales et souvent pleines de profondeur. Or, voici une remarque importante pour Messieurs les amateurs violinistes, violistes et violoncellistes. En comparant les parties détachées du quintette, (édition de Paris) à sa partition publiée à Offenbach, j'ai trouvé, en plus, dans celle-ci, l'énorme différence de 140 mesures pour le dernier *Allegro*. Des passages de violon, des chants tout entiers, ont disparu dans les coupures exorbitantes de l'éditeur parisien, et rien ne nous autorise à admettre que ces coupures eussent été faites ou indiquées par Mozart lui-même. Le morceau est assez long, il est vrai; mais, après l'avoir exécuté avec nos amis, suivant le texte de la partition, nous l'avons trouvé, à l'unanime, beaucoup plus intéressant qu'il ne l'était abrégé.

Le quintette en *sol* mineur, né presqu'en même temps que le quintette en *ut*, pourrait servir de preuve que les jumeaux ne se ressemblent pas toujours. C'est tout un petit drame que le quintette en *sol* mineur, avec son exposition, ses péripéties et son dénouement heureux, mais drame sans événemens, qui a pour théâtre le for intérieur, et pour action, une suite d'états psychologiques qui dérivent les uns des autres et s'expliquent mutuellement. Quelque plaisir indicible que l'exécution de ce chef-d'œuvre eût jamais procuré aux dilettanti, il faut encore l'étudier à la lecture, si aux plus délicieuses émotions du cœur, on veut joindre une des

plus vives jouissances de l'esprit. La lecture seule fait bien voir et comprendre ce prodige d'une composition, qui vous arrache des larmes avec de la vieille science contrapontique, avec les raffinemens les plus subtils du canon et de la fugue, à tous les intervalles. Exposé par le violon et redit avec quelques changemens par la viole, le thème du premier *Allegro* se reconnait de suite pour le langage d'un amour, auquel les regrets et l'absence ont donné le caractère d'une véritable maladie chronique de l'âme. Ce thème, bien que le premier venu, n'est pas la seule idée principale du morceau. Une autre idée principale et plus marquante encore, c'est le chant qui commence à la 31[me] mesure, chant développé, à périodes nombreuses, d'une expression mélancolique et passionnée, qui devient âpre et incisive dans certaines phrases. Ceci résulte d'un emploi fréquent et très caractéristique de la neuvième mineure, comme intervalle mélodique et comme harmonie tout ensemble. Peu à peu, le nuage de tristesse se déchire; la modulation passe au majeur corrélatif de la tonique; des idées accessoires, tirées du thème chantant, viennent rasséréner l'âme, comme un rayon d'espérance; des traits de violon se font entendre en croches jointes, deux à deux, qu'accompagnent des fragmens du premier thème, partagés entre le second violon et la basse. La progression de bonne humeur amène un autre passage, en doubles croches, et alors le violoncelle s'empare du trait précédent, tandis que l'alto le remplace dans la figure qu'il a quittée. Vous voyez comment aux endroits mêmes, qui avoisinent le plus la musique concertante, Mozart sait toujours maintenir l'unité, en remplissant les conditions du style polyphonique ou à dessins multiples. Cependant, cette joie sans motif, pur accident de l'âme, ne saurait arri-

très simple que les Italiens ne faisaient aucun cas de la musique des étrangers, et que leur présomption à cet égard, égalait leur ignorance. L'Allemagne, au contraire, ne méprisait rien, parce qu'elle savait tout, alors comme aujourd'hui. Mozart fut donc un Allemand de la fin du XVIIIme siècle. Son berceau fut placé dans un pays catholique, entre les frontières d'Italie et de Bohème, entre Vienne et Munich, dans une résidence où la musique était une des pompes obligées de la cour d'un Prince-archevêque. Emplacement admirable! juste le centre des contrées les plus musicales du monde qui toutes appartenaient au catholicisme.

Mais à qui seront commises d'aussi hautes espérances; quelles mains feront fructifier le dépôt? Multipliez les garanties et les précautions de toute espèce; choisissez un instituteur tel que la pédagogie pourrait se l'être imaginé dans ses plus beaux rêves. Que ce Mentor, maître de musique, soit un homme d'un esprit cultivé et d'une moralité sévère, joignant une rare pénétration à une rare prudence; qu'il possède à fond et la théorie et la pratique et l'enseignement et la littérature de son art; qu'exempt de tout préjugé d'école, de toute prévention individuelle et patriotique, il connaisse la musique ancienne et moderne, italienne et allemande et apprécie tout à sa juste valeur. Ce Mentor serait-il facile à trouver, même aujourd'hui, même avec la lanterne de Diogène; je l'ignore, mais tel fut, trait pour trait, le maître de Mozart; et ce maître fut son père, le plus intelligent, le plus savant et nécessairement le plus zélé de tous les maîtres de musique. Si Léopold Mozart ne vous parait pas avoir été commandé exprès pour faire l'éducation de son fils, nous ne devons plus croire aux causes finales.

Dès que l'enfant a porté les doigts sur le clavier, le père reconnait le miracle en chrétien et en musicien; il comprend la méthode à suivre avec un tel élève; il fait aller du même pas l'exécution et la composition; l'élève joue et étudie indistinctement tous les auteurs qui lui tombent sous la main. Et en effet, à quoi bon choisir, à quoi bon graduer cette double étude! Ce que l'enfant voit, il l'exécute; ce qu'on veut lui expliquer, il le savait déjà. A douze ans, Mozart connait par cœur Bach et Händel, Hasse et Graun, les compositeurs italiens, vieux et nouveaux. « Il n'y a pas « de maitre, tant soit peu connu, nous dit-il, que je « n'eusse étudié une ou plusieurs fois dans ma vie. » Les voyages devaient achever ce qu'avait commencé cette éducation universelle. Pendant vingt ans, nous voyons Mozart courir à peu près sans relâche, visitant les contrées où il y avait quelque chose à gagner pour lui, s'initiant par la pratique au génie musical des nations que divisaient leurs goûts et leurs systèmes, essayant de tous les styles, s'exerçant dans tous les genres, prenant toutes les manières: Italien à Milan, Français à Paris, Allemand à Salzbourg, Anglais à Londres, mélodiste devant le public, fuguiste au tribunal du père Martini, partout virtuose et compositeur à la mode, et bientôt foulant la mode aux pieds, rompant à jamais avec la fortune, pour obéir à l'appel du destin qui lui ordonne de vivre méconnu et de mourir jeune.

Personne ne doute que les œuvres de génie, les œuvres véritablement originales, n'aient été faites à l'image de leurs auteurs. On reconnait dans les traits généraux qui distinguent la manière d'un artiste éminent, les habitudes de son âme, le genre d'impressions auxquelles il se livre de préférence, et souvent même les traces de

sa destinée extérieure. Ordinairement, plus un artiste a exercé d'influence sur le goût contemporain et la direction générale de l'art, et plus cette empreinte individuelle est chez lui visible. Nous n'en voulons d'autre preuve que les deux hommes qui, en marquant l'époque musicale actuelle à leur double cachet, se sont eux-mêmes peints dans leurs œuvres avec une si étonnante fidélité : Beethoven et Rossini, toutes les incompatibilités extrêmes, toutes les exagérations du sort, en bien et en mal, exprimées par deux noms ! Rossini, l'enfant gâté de son siècle, brillant de santé et de force, bel homme, si nous en croyons ses portraits, homme à bonnes fortunes, si nous en croyons ses biographes, pétillant, mousseux et spiritueux comme le champagne, aimant les voyages, récoltant les moissons de lauriers dorés qui naissent sous la mélodie de ses pas ; artiste qui n'eut d'autres dieux que le succès, le plaisir et l'argent. Tournez les yeux et voyez cet autre musicien, fixé toute sa vie sur un point du sol où il parait avoir pris racine et végéter tristement, tel qu'une plante malade ; sans famille et presque sans entourage domestique, séparé du monde par la plus anti-sociale des infirmités, une surdité complète, *célibataire qui n'eut jamais une liaison d'amour*, hypocondriaque dont l'âme emprisonnée plutôt que logée dans un corps accablé de souffrances, anticipait de toutes les forces d'un génie sublime, sur le mode d'existence future que la musique lui dévoilait ; homme le plus mélancolique de tous les hommes, qui cacha sous une écorce de glace le cœur le plus chaud et les qualités les plus généreuses ; stoïcien par système et bourru bienfaisant par caractère. (*) Hé

(*) C'est ainsi que Beethoven a été représenté par ses biographes.

bien, les œuvres de Beethoven et de Rossini, c'est la plus pure réflexion de leur *moi*. On les voit, on les connait, on est le compagnon de leur vie et leur plus intime confident, lorsqu'on les écoute.

Nous comprenons ces deux hommes et ces deux musiciens, si parfaitement d'accord entre eux. Mais en étudiant le caractère de Mozart, d'après les faits et les traditions, que voyons-nous? Nous voyons ce caractère exactement tel, qu'il serait sorti d'une suite d'inductions psychologiques, tirées des travaux fabuleux du musicien; une individualité également fabuleuse, un naturel de fantaisie arrangé à plaisir, pour donner le mot d'une énigme qui sans cela n'en aurait point. Des sens inflammables et un esprit contemplatif, un cœur exubérant de tendresse et une tête merveilleusement organisée pour le calcul; d'un côté, l'amour du plaisir, la diversité de goûts et de penchans qui caractérisent le tempérament sanguin; de l'autre, cette constance opiniâtre dans le travail, cette tyrannie d'une passion exclusive, ces excès meurtriers de l'activité intellectuelle, qui sont l'attribut des tempéraments mélancoliques; le jour, se laissant emporter au gré du tourbillon où il vivait; la nuit, veillant à la lueur d'une lampe que le démon de l'inspiration tient allumée jusqu'à l'aurore; tour à tour exalté et libertin, hypocondriaque et bouffon, catholique dévot et joyeux compère; voilà quel, à peu près, fut Mozart, l'homme inexplicable, parce qu'il était le musicien universel, qui porta dans son art la force de la volonté jusqu'à l'immolation de soi-même, et fut dans tout le reste une contradiction vivante et la faiblesse personnifiée. Qu'est-ce qu'un pareil caractère, et comment le ramener à l'unité? Où découvrir le trait dominant alors que tous les extrêmes dominent? Essayez de tracer

les contours de l'individu moral avec des lignes qui se croisent perpendiculairement en quelque sorte! Mais ce caractère si anormal n'était-il pas le seul conséquent et le seul possible, dans l'homme qui devait faire Don Juan et qui devait faire le Requiem. On le voit, tout est logique dans l'histoire de Mozart, précisément parce que tout y est merveilleux.

Le temps où notre héros vint au monde, le lieu de sa naissance, l'éducation qu'il reçut, son père, ses voyages, nous apparaissent ainsi tout d'abord comme autant de données providentielles qui préparaient sa mission, en déterminaient la nature, et en garantissaient le succès avec une prévoyance infaillible.

De même que la rénovation littéraire dont notre âge a été témoin, la grande rénovation musicale de la fin du dernier siècle, s'accomplit par un retour au passé. Il était dans l'esprit du XVIII[me] siècle de mépriser le moyen-âge et ses productions qu'on flétrissait généralement de l'épithète de gothique ou de barbare. Or, comme la musique est de quelques milliers d'années la cadette des autres arts, son moyen-âge à elle, commençait au quinzième siècle et finissait avec le dixseptième. Tous les illustres de ce temps gisaient donc abandonnés dans la poussière des bibliothèques, à l'époque où parut le premier chef-d'œuvre de Mozart, *Idomeneo.* Bach et Händel même étaient devenus des hommes presque gothiques; on ne les connaissait ni en Italie, ni en France; on les avait presque oubliés en Allemagne, et l'Angleterre seule vouait encore à Händel un enthousiasme héréditaire et traditionnel, fondé sur son titre de compositeur national, plus que sur le mérite de ses œuvres. Cependant, nous l'avons déjà observé, il n'est pas de tendance générale, scientifique, artistique ou littéraire, qui

inutile dans le présent, dût rester à jamais improductive dans l'avenir. Palestrina et quelques uns de ses contemporains avaient justifié le plain-chant; Bach avait justifié l'école flamande; les maîtres italiens du XVIIIme siècle et surtout Gluck avaient justifié la *musique parlante* de Monteverde, plus insipide encore que le vieux plain-chant et le vieux canon. Aussi, ce qui nous frappe et doit nous occuper avant tout, dans l'appréciation du style de Mozart, le grand novateur, c'est un retour partiel aux formes et à l'esprit de la musique du moyen-âge, à commencer par Josquin, qui en représente la tendance la plus ancienne. Non seulement la forme canonique se retrouve dans les principaux chefs-d'œuvre de Mozart et y domine plus ou moins; mais il se plait quelquefois à reproduire les subtilités les plus ardues du genre, que les compositeurs, depuis Bach, avaient abandonnées aux théoriciens, et qu'on regardait assez généralement comme des sottises difficiles. Ouvrons, par exemple, le quatuor de violon savantissime, intitulé la *fugue,* et observons-y entre autres combinaisons, dignes de Josquin et de Bach, le sujet qui se fait entendre simultanément, note contre note, dans sa forme primitive et *al riverso,* tel qu'un homme qui se joint par les pieds à son image, réfléchie dans une onde cristalline.



Le second musicien qui fait époque dans les annales de l'art et auquel, selon nous, la vraie musique com-

mence, c'est Palestrina, dont Mozart avait entendu le *Stabat Mater* et les *Improperia* exécuter à Rome, pendant la semaine sainte, et qu'il avait même, sans aucun doute, étudié auparavant. Bannie depuis longtemps de la musique séculière et de la fugue, la modulation palestrinienne vivait encore dans le choral; mais elle n'y avait pas conservé son ancienne simplicité; et Bach, de même que Vogler son correcteur, (*) tout en prétendant opérer sur les modes grecs, cherchèrent à la ramener à la tonalité moderne, par des artifices d'harmonie et un choix d'accords, entièrement ignorés de Palestrina. Mozart, sentant mieux qu'un autre la majesté et la puissance de la succession par ternaires, n'hésita pas à l'introduire dans la musique profane et jusques dans l'opéra, avec les changemens qu'il fallait pour la rendre moins dure et plus correcte. Il aborda l'harmonie du XVIme siècle plus franchement que Bach et Vogler, et sans donner sa musique pour grecque, il sut tirer de cette nouveauté hardie des effets dont le lecteur jugera, par l'exemple sublime et universellement connu que je mets sous ses yeux:

Andante.

Don Gio-vanni! a cenar te-co m'in vi-tas-ti e son ve-nu-to.

(*) Vogler a prétendu corriger l'harmonie de Bach *pour la rendre grecque!!!*

Une suite de ternaires sans relation modale, jusqu'à la septième mesure; une harmonie toute palestrinienne.

Mozart avait pour les théories écrites un souverain mépris. Il dit dans une de ses lettres: « Nous ferions « de belles choses, ma foi, s'il fallait faire, comme « nous l'enseignent nos livres. » Il pouvait parler de la sorte et agir en conséquence, parce qu'il avait une théorie vivante, embrassant la totalité des cas, des règles et des exceptions. Son oreille lui apprit à franchir toutes les barrières que les vues étroites et l'esprit systématique des théoriciens avaient élevées autour de la modulation. De tout point donné, je passe où je veux et comment je veux, et si je ne veux pas passer du tout, je fais comme les coursiers de l'Olympe et je m'élance d'un bond à l'extrémité opposée de l'horizon modulatoire. Ainsi pensa Mozart; ainsi fit-il. Il n'employa qu'avec beaucoup de réserve, et par là même avec un effet toujours certain, le procédé enharmonique dont l'abus est tout ce qu'il y a de plus aisé et à la fois de plus odieux en musique; mais souvent, nous le voyons effectuer la transition la plus simple, d'une manière qui dénote plus de génie que tous les bémols du monde remplacés par tous les dièses du monde, au grand ébahissement des badauds. Nous ne pouvons marcher ici qu'appuyés sur les exemples. Je suppose donc que l'on eût à reproduire successivement les mêmes phrases en *ut*, en *sol* et en *ré* mineurs; mais à les reproduire avec originalité, élégance et hardiesse. Le passage d'un de cestons à l'autre est chose tellement aisée et commune, qu'elle devient très difficile à ces conditions, n'est-il pas vrai. Voici comme Mozart s'y est pris pour les remplir:



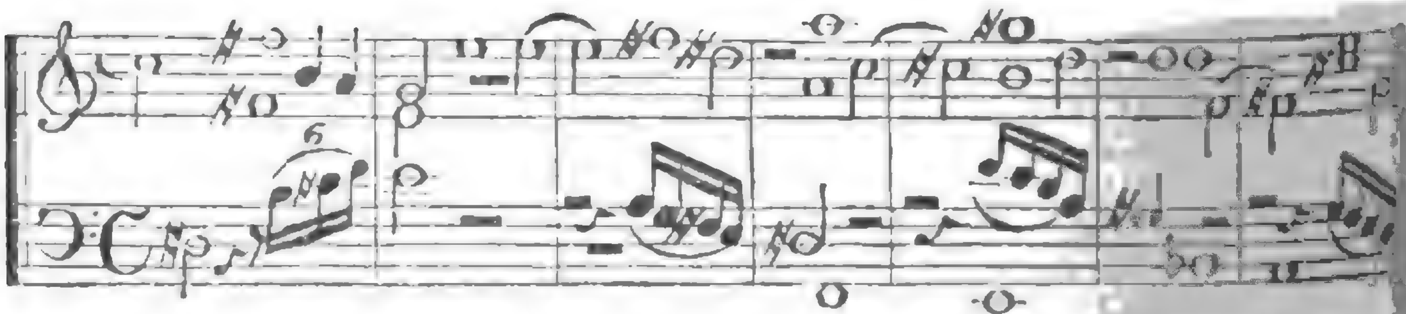


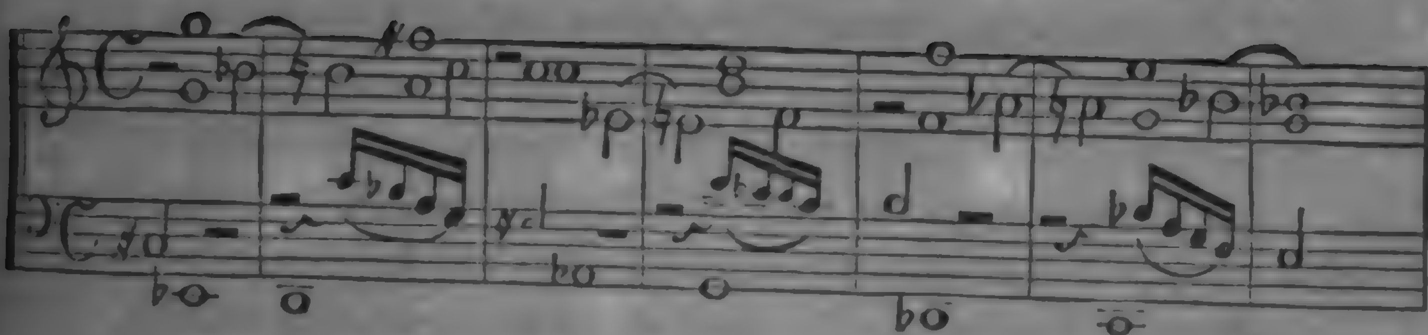
Est-elle assez originale, assez élégante et assez hardie cette double transition qui fait tant de chemin en deux pas, et découvre à l'oreille éblouie une perspective si lointaine, pour aboutir le moment d'après au ton le plus proche de celui où elle commence. Notez bien que cette marche n'est pas une marche de fantaisie. Le groupe des instrumens à vent porte à son sommet un thème de fugue décomposé, tandis que le quatuor travaille, *motu contrario,* un autre thème tout différent. Je m'épargne les frais des points d'exclamation ; il y aurait trop à

dépenser en ce genre pour quelqu'un qui analyse le style de Mozart.

Autrefois, les fuguistes modulaient avec beaucoup de circonspection et de gravité. Ils allaient pas à pas, d'un relai à l'autre, d'un ton au ton le plus proche, et les enjambées n'étaient pas plus dans leurs habitudes que dans celles des bourgmestres contemporains, lorsqu'ils montaient ou descendaient le grand escalier de l'hôtel de ville. Certaines marches de basse, certaines combinaisons méthodiques d'accords parfaits avec des accords de septième, donnaient des séries connues et consacrées par les théoriciens. Avec Mozart, il eut été difficile de rien prévoir et de rien établir à ce sujet. Son travail mettait en défaut toutes les recettes qu'on avait jusqu'alors pour composer une fugue, et Marpurg se serait frotté les yeux, je pense, s'il avait pu voir cette nouvelle analyse harmonique et contrapontique du thème qui se trouvait confié à la flûte, dans notre exemple précédent:







Une pareille série a quelque chose d'incroyable, même de nos jours. Est-ce pour produire ces merveilleux accords que le thème a été présenté sous le triple aspect que nous voyons dans les violons et la basse, à compter de la onzième mesure ; ou bien cet aspect contrapontique, qui n'est pas moins merveilleux que l'harmonie, a-t-il été la donnée fondamentale et les accords n'en sont-ils qu'une conséquence fortuite. Le hasard serait heureux. On croirait vraiment ces deux choses indépendantes l'une de l'autre, tant elles sont belles, chacune en soi. Mais qui pourrait compter les énormités que les savans de l'époque durent découvrir dans le morceau d'où nous avons tiré nos deux exemples ; (le finale de la symphonie en *ut*). Comme cette terrible fugue à quatre sujets dut brouiller étrangement leur pauvre cervelle. Ce n'était plus ni Bach ni Händel, ce n'était personne de leur connaissance ; c'était Mozart. Où auraient-ils trouvé une mesure pour celui qui venait de mettre en pièces leur règle et leur compas? Quelques unes de leurs critiques nous sont restées comme un monument de leur stupéfaction.

Les deux fragmens que nous avons mis sous les yeux du lecteur, suffiraient déjà pour donner une idée de la différence qu'il y a entre l'ancienne fugue (stricte et régulière) et la fugue libre ou mozarienne, qui ne s'assujétit point aux observances méthodiques du genre, et

admet le mélange des styles. En parlant de l'unité jointe à la variété, comme des conditions essentielles de la fugue, nous avons reconnu que la variété y tenait à deux principes : l'imitation canonique et le contraste des mélodies. Bach avait épuisé le premier moyen; Mozart tira du second un parti qui, plus que tout le reste, contribua à donner à la musique une face nouvelle. La musique, en déroulant ses tableaux dans la succession ou le temps, comme la poésie, put les étendre encore dans l'espace, avec la même science des lignes multiples, les mêmes oppositions de mouvement et de caractère et avec cette même force d'agglomération esthétique, qui dispose les groupes et les varie, les fait harmonier ou contraster, dans les productions des arts pittoresques. Canoniste non moins subtil que Bach, mais plus inventif et plus hardi sans comparaison, Mozart enlaça dans le tissu contrapontique des mélodies tellement différentes les unes des autres, qu'on croit à peine à la possibilité de leur coexistence légale ; et, lorsque l'œil s'en est enfin convaincu, on se demande si l'oreille y trouverait son compte. Doute pardonnable que l'exécution a bientôt changé en enthousiasme. Ainsi le finale, d'où nous avons pris nos exemples, repose sur quatre thèmes, qui certes n'ont pas l'air d'avoir été créés pour vivre ensemble. Voyez-les :

N° 1. N° 2.

N° 3. *tr* *tr* N° 4.

A la fin du morceau, le compositeur les met tous les quatre en présence, et la réplique ne fait faute à aucun. L'imitation et le contraste réunis ne sauraient aller plus loin assurément.

Avec cette modulation pleine d'audace et de génie, avec cette liberté de style, avec cette force incroyable de combinaison, avec des thèmes si opposés de dessin et de caractère, avec un orchestre enfin composé de 15 à 20 parties et instrumenté à la Mozart, la fugue dut naturellement étendre ses effets et ses acceptions bien au delà de tout ce que les contrapontistes anciens et modernes avaient imaginé. La fugue n'est plus seulement l'expression abstraite d'un sentiment quelconque; elle peut encore devenir tableau, se changer en action, peindre une lutte ou quelqu'autre chose d'aussi positif, sans jamais risquer de tomber dans le genre à programme. Pour ne point sortir de notre exemple, qu'est-ce que ce finale de la symphonie en *ut* qui donne des éblouissemens à ceux qui le lisent et le vertige à ceux qui l'écoutent. Il me semble, à moi, que cet *Allegro* fait suite au *Grave* par lequel s'ouvre la *Création* de Haydn. La lumière a brillé sur l'abîme; les lois de la création s'exécutent; soudain les élémens, impatiens du nouveau joug, tentent une révolte gigantesque pour reconquérir leur vieille anarchie. Le feu, l'air, la terre et l'eau, quittant peu à peu leurs places et leurs agences, se confondent en un tourbillon où l'ordre naissant semble devoir périr à jamais; spectacle sublime à voir, comme toutes les grandes insurrections de la matière contre l'esprit qui la gouverne. Mais ces récidives dans le chaos ont été prévues; elles servent comme l'ordre même aux fins de l'éternelle sagesse. Les forces élémentaires ont beau vouloir se rejoindre en une masse inex-

tricable, (les parties fuguées du morceau) elles entendent une voix qui leur dit : tu iras jusques-là et tu n'iras pas plus loin; et, à l'instant tout se débrouille, et le jeune univers sort victorieux et plus beau du sein de cette épouvantable confusion. (les parties composées en style mélodique avec les mêmes motifs.)

Voilà donc le style fugué tiré du vague psychologique et de l'expression abstraite où il se renfermait jusqu'alors, et reproduisant par son alliance avec le style simple, de magnifiques analogies, auxquelles ni l'un ni l'autre ne pouvaient atteindre séparément. Mozart nous parait ainsi le dernier mot de l'école flamande, tendance primitive de l'art musical. Bach qui perfectionna la fugue autant qu'elle pouvait l'être, dans les rigoureuses limites et les formes en partie conventionnelles que lui avaient assignées les contrapontistes du XVIIme siècle, porta le genre à un degré infiniment élevé de grandeur et de science. Notre héros ajouta à cette grandeur et à cette science par les merveilles de son orchestre et par l'extension qu'il donna au principe des contrastes. Il sut rendre la fugue hautement mélodieuse et expressive en la faisant libre. Le vieux moule scolastique éclata entre ses mains et, en se brisant, il lui livra son dernier et plus riche trésor, la reine des fugues, l'œuvre des œuvres, l'ouverture de la Flûte magique en un mot.

Qui l'eût dit, le canon même, le canon strict et littéral, se déploya sous la plume de Mozart avec le phrasé, la grâce, l'élégance et quelquefois avec toute la passion qu'il soit possible de mettre dans un air d'opéra ou tel autre chef-d'œuvre de mélodie pure. Un canon pathétique! il faut le voir pour le croire.





Ici, le contrepoint savant et le chant expressif, la poésie et le calcul, ne font plus qu'une seule et même chose, comme deux siècles auparavant nous avons vu la musique à l'état de nature et la musique à l'état d'art, c'est-à-dire la mélodie et les accords, s'embrasser et se confondre dans la romance de William Bird. La plus ancienne de ces antithèses n'existe plus pour personne

aujourd'hui ; l'autre ne cessa d'exister entièrement que pour Mozart.

Libre de ses allures, comme la mélodie même, le contrepoint canonique entra dès lors plus ou moins dans toutes les œuvres de notre héros, embellissant et fortifiant partout l'expression musicale, prêtant aux choses les plus légères une valeur durable, se pliant avec une égale dextérité au sublime et au gracieux, au tragique et au bouffon, créant une multitude d'analogies nouvelles, de ressources pittoresques et de nuances psychologiques que son concours seul pouvait fournir, et retrouvant toujours au besoin, sa profondeur abstraite et ses anciennes significations ecclésiastiques, exprimées avec le rigorisme de ses anciennes formes. Les fugues du Requiem sont des fugues méthodiques comme celles de Bach et de Händel.

Le XVIIme siècle apportait pour contingent au réformateur de la musique, ses mélodies d'église, mélodies vraiment chrétiennes et bien différentes de ce chant d'opéra fade, sans poésie commémorative et sans couleur, qui les remplaça dans la suite et jura si ridiculement avec le latin de la messe. Mozart alla chercher à Rome ces mélodies vénérables ; il les encadra dans sa science d'organiste allemand ; il les couvrit des trésors de son instrumentation comme d'une châsse étincelante de pierreries, et la musique d'église remonta dans le Requiem au rang suprême, d'où elle est appelée à dominer tout le mouvement de l'art, dont elle est le pôle immobile.

Il était bon de consulter aussi les mélodistes italiens qui marquent le passage du XVIIme au XVIIIme siècle. Mozart leur fut redevable de plus d'un enseignement

utile et précieux. Quelques uns de ses duos, à marche canonique, rappellent les cantates d'Alexandre Scarlatti, arrangées à deux voix par Durante.

Pour l'opéra et la musique d'orchestre, les modèles de Mozart furent ses contemporains ; d'un côté les Italiens pris en masse, comme les représentans de la mélodie vocale, de l'autre ses illustres compatriotes et amis Gluck et Joseph Haydn. Placé entre les intérêts du chant et ceux du drame, sa tâche était d'accorder ces exigences rivales, en les subordonnant à un troisième intérêt qui était le sien propre. En d'autres mots, il avait à maintenir dans toute sa force le principe de la vérité lyrico-dramatique ; à faire une part large et brillante aux moyens de l'exécution, étalés jusques dans leur luxe, quand les chanteurs avaient plus que le nécessaire ; enfin et principalement, à doter la musique théâtrale d'une valeur indépendante de son application, en sorte qu'un morceau, détaché de sa situation et de son texte, fût encore de belle et bonne musique, claire et expressive, conséquente avec elle-même, comme elle l'était avec le libretto. Nulle part notre héros n'introduisit un aussi grand nombre de combinaisons neuves et ne déploya une aussi prodigieuse diversité de talens que dans l'opéra, ce qui nous oblige d'entrer à ce sujet dans des détails plus étendus et plus circonstanciés que sur tout le reste.

On a dit que les opéras de Mozart sont un composé de mélodie italienne et de déclamation française. Cela est vrai, et pourtant les scènes les plus classiques de Mozart ne ressemblent ni aux opéras de Gluck, ni aux opéras italiens du dernier siècle, ni à aucun de ceux qu'on a faits de notre temps. C'est qu'en étudiant les maîtres, Mozart étudiait le principe d'école ou la ten-

dance, beaucoup plus que la manière individuelle ; c'est qu'en empruntant quelque chose à tous les âges de la musique, il ne copiait rien et modifiait tout suivant la nature de son esprit universel, et suivant les conditions auxquelles pouvait se réaliser le concours harmonieux de ces divers emprunts. La science contrapontique était devenue entre ses mains, toute autre que ce qu'elle avait été. Ainsi fut-il de la déclamation française ; ainsi de la mélodie italienne.

Chaque manière de chant a, dans le drame musical, sa place convenue et déterminée, que la nature même des choses lui assigne. La conversation et le monologue ordinaires se traitent en récitatif simple ; un certain degré de chaleur et d'intérêt dans la situation donne lieu au récitatif obligé, lequel amène à son tour, par une conséquence toute naturelle, le vrai moment lyrique, le moment de l'effusion passionnée ou le règne du chant mélodieux. Quand le récitatif se trouve incorporé dans les morceaux de musique et soumis à un rhythme positif, il prend plus particulièrement le nom de déclamation. Il est une multitude de cas où la déclamation doit s'employer de préférence à la mélodie. Ainsi, toutes les fois que l'on parle sans beaucoup s'émouvoir, ou que l'on est ému à l'excès, ou que l'action est obligée de suivre le train de la parole, ou qu'un dialogue vif et serré ne permet point à la musique de s'arrondir en périodes, ou que la situation est trop pressante enfin pour qu'on puisse s'arrêter longuement à ce qu'on éprouve, le chant déclamatoire sera en général d'un effet plus dramatique que le chant mélodieux. Le plus simple bon sens nous avertit qu'un homme certain de périr s'il reste une minute de plus là où il est, ne s'amusera pas

à raconter ses émotions dans un air ou un duo d'épanchement, alors que chaque note augmente le danger et porte un coup mortel à l'illusion. Et voilà les absurdités qu'on a tant et tant reprochées au drame lyrique, comme si le genre était responsable des sottises des paroliers et des musiciens.

Le fait est, que ni en Italie ni en France, on ne savait encore régler le partage du dialogue et des morceaux de musique, de la déclamation et du chant, selon les conditions les plus favorables aux plaisirs des mélomanes. Les Italiens multipliaient les airs au gré des chanteurs, et sans s'inquiéter de l'à propos dramatique, ce qui n'empêchait pas que leur récitatif ne fût énormement long et ennuyeux dans l'opéra seria. Gluck ne plaça jamais les airs à contre-sens, lui; mais il rejeta dans le dialogue une foule de situations où la musique pouvait se déployer avec avantage. Le grand opéra français et le grand opéra italien, si divisés sur les principes, avaient donc un défaut commun; le récitatif y occupait beaucoup trop de place. D'où venait ce manque de proportion entre les parties constituantes du drame musical et cette latitude usurpatrice accordée à la forme du chant qui plait le moins de sa nature? La réponse est facile. On savait faire des cavatines, des airs de bravoure et des chœurs, des duos aussi, mais moins bien cependant. Ce que ne savait faire ni l'une ni l'autre écoles, c'étaient les morceaux d'ensemble. Gluck lui-même n'y a pas montré une habileté très remarquable. D'après cela, quand une situation musicale se partageait entre trois ou quatre personnages, on la traitait en dialogue récité, et rarement on faisait un trio ou un quatuor. Les littérateurs triomphaient en pareille occa-

sion. Voyez, disaient-ils aux dilettanti, ce que devient dans *Iphigénie* le vers d'Arcas :

« *Il l'attend à l'autel, pour la sacrifier !* »

Comparez l'effet de la scène tragique à l'effet de la scène lyrique, et mesurez à cette comparaison la puissance relative des deux arts que vous osez porter sur la même ligne. Hélas, ils avaient bien raison ; non pas contre la musique assurément, mais contre Gluck. Le coup de foudre racinien tombant sur quelques lambeaux de récitatif : *mon époux ! mon père ! son père ! ô désespoir ! ô crime !* produit exactement l'effet d'un petard avorté. Lutter avec un maigre récitatif contre la force tragique et l'harmonie d'un grand poëte ! combat pour rire, où le musicien se sert du fourreau, en guise de lame.

Patience ! voici venir quelqu'un qui va rabattre le caquet des critiques anti-mélomanes et prouver que la forme la plus idéale du drame en est aussi la plus vraie. Les *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*, donnèrent enfin le plan normal pour la facture d'un libretto et d'une partition, dans le tragique et dans le bouffe. Paroliers et musiciens y apprirent un métier nouveau. Toutes les situations musicales, tant au mouvement qu'au repos, furent coupées pour la musique : airs, duos, trios, quatuors, quintettes et sextuors, chœurs et finales ; le récitatif, réduit au plus strict nécessaire, abdiqua le droit d'impatienter et d'ennuyer qu'il exerçait largement depuis près de deux sciècles ; au lieu de prendre la moitié de l'opéra et davantage, il n'en remplit qu'une fraction minime. Sur les 590 pages de la partition de Don Juan, (édition de Leipzig) il y en a

environ 45 pour le récitatif, tant simple qu'obligé. Alors put s'établir une comparaison plus raisonnable entre le drame parlé et le drame chanté.

C'était peu d'avoir abrégé le récitatif, il fallait l'embellir, y attacher un degré d'intérêt musical qu'en lui-même il n'a pas. Porpora et Gluck avaient achevé de perfectionner la déclamation ; ils l'avaient conduite à ce point de vérité et d'exactitude où elle ne peut changer désormais, non plus que les inflexions naturelles de la voix qu'elle imite, non plus que les accords. Si bien déclamé qu'il soit, le récitatif n'a pourtant aucune valeur comme musique pure ; l'harmonie et l'instrumentation seules peuvent la lui donner. Gluck avait beaucoup fait sous ce rapport ; Mozart fit bien davantage. Chez l'un, l'instrumentation n'est encore que de *l'accompagnement* plus ou moins figuré qui s'adapte heureusement au texte et sans lui ne serait rien. Chez l'autre, c'est tout un monde à part d'idées musicales, belles de leur propre beauté et plus belles du secours immense qu'elles apportent au drame ; c'est une variété et une richesse de figures dignes de la symphonie, un fini de détails et une science contrapontique dignes du quatuor *travaillé.* Pour bien voir quel homme était Mozart dans le récitatif, il n'y a qu'à regarder la partition *d'Idomeneo,* où le dialogue tient incomparablement plus de place que dans ses autres opéras. Mais peu d'amateurs aujourd'hui connaissent *Idomeneo ;* en revanche, les récitatifs de Donna Anna, modèles les plus sublimes du genre, sont dans la mémoire de tout le monde, ce qui me dispense de preuves et d'exemples à l'appui de mes observations.

La situation appelait-elle les effets déclamatoires dans les morceaux de musique, Mozart n'avait garde de chanter sur le texte, et c'est encore à l'orchestre qu'il con-

fiait en pareil cas, le sens musical proprement dit, l'intérêt ou le plaisir de l'oreille. Tandis que la voix récite son discours tout d'une haleine et avec le naturel d'intonation de la parole même, l'orchestre commente la situation et en exprime l'effet total, ou bien il découvre le mécanisme intérieur du sentiment qui se manifeste au dehors par la déclamation et le geste. De cette manière, la musique réalise le drame et dans la forme poétique, et dans la forme pittoresque, et dans la forme psychologique qui lui appartient exclusivement; elle le montre à la fois comme *sujet* et comme *objet*; elle le présente sous toutes les faces réelles, visibles et occultes, qu'il a dans la nature. Un petit duo de Figaro entre Chérubin et Suzanne: *Aprite presto aprite*, va nous servir d'exemple. Almaviva furieux doit venir à l'instant. S'il trouve le page dans le cabinet de la comtesse, il le tue raide sur place et la comtesse aussi; mais les portes sont fermées à double tour. *Che risolvere, che far?* tendre le cou à cet enragé de mari ou risquer de se le casser, en sautant par la fenêtre? Le dilemme est inexorable, et certes ce n'est pas là pour Chérubin et Susanne, le moment de filer la note, ou de porter amoureusement la tierce et la sixte. Quelques phrases abruptes, récitées d'une voix dont l'excès de l'émotion laisse à peine l'usage aux interlocuteurs, voilà ce qu'il fallait ici et le maestro n'était pas homme à s'y tromper. Son duo est un colloque rapide et anxieux qui court plus vite que la parole et ne dure qu'une minute. L'orchestre, en donnant le signal du danger, attaque une figure où la situation va se peindre en mélodie d'un bout à l'autre. Cette figure exhorte, anime et pousse les personnages, et les entraine à travers les détours de modulation par où elle voudrait s'échapper avec eux; puis, comme eux,

à la fin, elle ne sait plus où donner de la tête; elle escalade les murs; elle est aux abois. Rien de plus dramatiquement vrai que ce duo, et rien de plus logique comme simple développement d'une idée musicale. La déclamation, ainsi combinée avec le chant de l'orchestre, unit par conséquent les avantages de la musique appliquée aux mérites de la musique pure. Admirons après cela la sagesse des critiques qui ont reproché à Mozart d'avoir sacrifié la voix aux instrumens, lui le plus chantable de tous les compositeurs, lorsqu'il pouvait chanter sans être absurde.

Nous disions que la mélodie italienne avait également changé de caractère dans les opéras de Mozart; mais le changement qu'il lui fit subir est une de ces choses que la critique doit renoncer à expliquer d'une manière positive et rationnelle. Des vieillards qui ont écouté depuis quarante ans : *Voi che sapete*, *Vedrai carino*, *Mi tradi quell'alma ingrata*, *Fin c'han dal vino*, etc. etc, frémissent encore de plaisir à ces mélodies demi-séculaires et, chose plus étonnante, de jeunes mélomanes se trouvent avoir le même goût que leurs grands-parens! Cela est difficile à comprendre. Il fut un temps où *Nel cor più non io sento*, *Una fida pastorella*, *Di tanti palpitti*, *Una voce poco fa* et beaucoup d'autre pièces, qui ont eu leur tour de faveur, depuis Mozart, me semblaient égaler pour le moins les plus beaux airs de ce dernier. Aujourd'hui quelle différence! *La Molinara* est une vieille édentée qui demande l'aumône dans son moulin, si elle n'y est pas déjà morte. Des opéras de Paer, il n'est resté que Paer; (*) la moustache du vaillant *Tancredi* grisonne à vue

(*) Il vivait encore quand j'écrivis ceci.

d'œil; Minette elle-même, quoique bien jolie, n'est plus de la première jeunesse. Ils ont passé ou ils passent, tous ces enfans gâtés du public, dont l'Italie accoucha au dixneuvième siècle. Et leurs aînés, les enfans de Mozart ? Voyez-les. *Giovanni* conserve toute la puissance magnétique de son regard fascinateur ; *Elvira* est toujours la plus dévouée des amantes; *Ottavio*, le plus mélodieux des ténors et le plus tendre des fiancés; *Anna*, toujours sublime de douleur, de passion et d'énergie ; *Cherubino*, aussi frais que le jour de sa présentation chez la comtesse Almaviva. Il promet encore ce qu'il promettait, il y a cinquante ans, et ce que, Don Juan en herbe, il a si bien tenu dans le *Dissoluto punito*. Mais que dis-je, tout ce monde si chargé d'années, parait en pleine croissance. Tels que d'anciens amis, ils avancent chaque jour dans les sympathies de l'âme qui se contemple en eux comme dans le plus clair et le plus fidèle de tous les miroirs poétiques.

Quel est donc le secret de cette longévité fabuleuse pour des airs d'opéra ? Le secret, je le répète, demeurera toujours un secret pour tous autres que les musiciens de génie, marchant sur les traces de Mozart. Ce qu'il y aurait peut-être de plus général à dire là-dessus, c'est que la mélodie vocale, non sujette à vieillir, est celle qui, dégagée de formalisme, porte un caractère de vérité absolue relativement à la situation et aux paroles. Ainsi, les plus beaux airs de Mozart nous offrent le résultat pur et simple, l'analogue musical par excellence des impressions qui dominaient tour-à-tour cette nature mobile et changeante, dont les innombrables faces tournaient et se relayaient sans cesse, au gré des influences du moment. Les paroles étaient-elles faites

pour la mélodie, allaient-elles directement au cœur ou à l'imagination, notre héros s'inspirait du texte; il travaillait de verve; il jetait sur le papier une parcelle de son moi, laquelle se changeait aussitôt en un mélodieux chef-d'œuvre. Avait-il au contraire sur le métier, un de ces canevas qui ne sont bons ni pour le chant ni pour la déclamation, une de ces mille balivernes tournées en réflexions, maximes et *lieux communs de morale lubrique*, comme les paroliers en mettent dans la bouche du personnage, quand le personnage n'a rien à dire, Mozart descendait au niveau du rimeur, s'oubliait et se négligeait plus qu'il ne convient à un grand artiste de le jamais faire. De là, plusieurs mélodies communes, insignifiantes et aujourd'hui surannées dans ses opéras, et un plus grand nombre dans ses chansons. Il dormait parfois du sommeil homérique et profondément, nous sommes obligés de l'avouer. Du moins, savait-il choisir ses momens.

Le musicien qui admit dans son style de composition toutes les tendances passées et contemporaines de la musique, ne pouvait exclure totalement de l'opéra l'air de bravoure. Gluck l'en avait banni et pour cause; il avait affaire à des chanteurs français. Ceux de Mozart étaient des Italiens qui brillaient dans les roulades et les fioritures, pour le moins autant que dans l'expression. Il eut été malavisé d'enlever aux chanteurs leurs moyens les plus productifs de succès et d'existence, au public un de ces plaisirs favoris, et à l'opéra même, un ornement devenu indispensable. Mozart accepta toutes les nécessités du drame lyrique et n'en sacrifia aucune. Les airs d'expression furent réservés pour les situations d'élite; ceux composés à la dévotion des chanteurs, marquèrent des points de repos dans le drame, ce qui est à peu près inévitable quand

on tient, comme nous autres, à la musique un peu plus qu'à la pièce. Souvent Mozart fit mieux encore; il fit concourir la bravoure à l'expression, et les roulades elles-mêmes signifièrent quelque chose. Le plus beau, le plus brillant, le plus mélodieux et le plus expressif de tous les airs de ténor, à moi connus : *Il mio tesoro intanto,* n'est ni plus ni moins qu'un air de bravoure.

Passons aux duos, trios et morceaux d'ensemble. L'opinion de J. J. Rousseau sur le duo dramatique, mérite d'être remarquée comme étant celle d'un théoricien du XVIII[me] siècle, en qui le goût exclusif de la musique italienne, se trouvait tempéré quelquefois par l'esprit critico-philosophique de l'homme de lettres français. A l'en croire, la forme essentielle du duo est le dialogue; la jonction des voix et leurs marches en tierces et en sixtes sont de rares et courtes exceptions, motivées par l'entrainement de la passion extrême. Prolonger et multiplier ces exceptions, lui parait la plus grande des inconvenances, attendu que les Rois, les Princesses, les héros et les gens de leur suite, toutes personnes bien élevées, doivent savoir qu'il est indécent de parler deux ou plusieurs à la fois. Du trio, il n'en dit rien et, le vrai quatuor, il le déclare impossible. *Nous ferions de belles choses, s'il fallait faire comme nous l'enseignent nos livres.* O que Mozart avait bien raison! Lui, qui n'avait reçu qu'une éducation bourgeoise, ne recula pas devant la grossière inconvenance de faire parler ensemble deux, trois et quatre personnages, sur deux, trois et quatre mélodies différentes. Tout au rebours de la vieille théorie, plus il y eut d'interlocuteurs simultanément occupés, mieux ils se détachèrent les uns des autres par les contrastes de sentiment et de caractère, c'est-à-dire par la variété des dessins mélodiques et des

allures rhythmiques, et plus le tableau musical gagna en beauté, en richesse, en importance et en intérêt. Les morceaux d'ensemble, qui étaient autrefois une espèce de hors-d'œuvre ou d'accident assez rare et presque toujours stérile dans l'opéra, en devinrent la plus grande affaire. On avait composé de très beaux chœurs avant Mozart; mais il y a loin d'un chœur à un morceau d'ensemble. Le chœur est un être collectif, n'ayant qu'une pensée, un sentiment, un texte. Le morceau d'ensemble réunit des êtres individuels, dont les passions semblables ou contrastantes, amies ou hostiles, se déploient de front et en toute liberté, comme le veulent le caractère et la situation donnée de chacun. Et toutes ces individualités diverses, toute cette vérité quelquefois si multiple, relèvent des mêmes accords et font partie de la même unité musicale. Rien n'est difficile, mais rien n'est beau non plus, comme l'heureuse et entière solution d'un pareil problème. Il suffit de rappeler le quatuor *d'Idomeneo*, le trio de la mort du commandeur, le trio des masques, le quatuor, le sextuor et le premier finale de Don Juan, le premier finale de *Cosi fan tutti* et tant d'autres chefs-d'œuvre du style multivocal, qui sont les plus étonnantes merveilles des opéras de Mozart et le dernier effort de la composition de théâtre.

S'il est une étude attachante pour les musiciens, c'est de voir comment notre héros a su accorder l'unité musicale avec les incidens les plus capricieux du drame dans les morceaux d'ensemble, où l'action marche. Quoi de plus contraire, en apparence, à cette unité, que les scènes dont se compose *l'Andante* du sextuor de Don Juan. Leporello cherche à s'évader; arrivent successivement Anna et Ottavio, Mazetto et Zerlina,

tous animés d'un égal désir de vengeance contre l'individu qu'ils prennent pour Giovanni. Elvira, qui partage leur erreur, demande grâce pour son infidèle. Un *no* péremptoire repousse ses supplications. Leporello est reconnu ; il implore le pardon pour lui-même. Etonnement général. Chacun parlant ici le langage du sentiment qui le domine et chacun, en outre, demeurant fidèle à sa nature de personnage tragique ou bouffon, quel sera le lien d'unité entre ces fragmens disparates de mélodie et de déclamation ; sur quelle base commune se déploieront, tour à tour et à la fois, les alarmes pathétiques d'Elvire, l'indignation des deux couples d'amans outragés, la couardise grotesque de Leporello, la stupéfaction de tous quand les flambeaux viennent éclairer l'oison sous les plumes de l'aigle, que l'on croyait tenir ? Ce lien et cette base, c'est une figure instrumentale, une admirable cascade mélodique dont les chutes, variées par la modulation et le dessin, pourvoient à tout et font d'un chef-d'œuvre de naturel et de vérité scéniques, un chef-d'œuvre de composition, à part le drame.—Ailleurs, l'unité réside dans une phrase vocale qui, ramenée avec une adresse merveilleuse et inculquée pour ainsi dire à l'oreille par les redites immédiates de l'orchestre, se grave dans la mémoire de l'auditeur et, le guidant comme un fil à travers le dialogue et l'action, l'avertit par ses retours qu'il n'est pas sorti du cercle d'idées où le musicien le promène. Telle est nommément la délicieuse phrase du quatuor de Don Juan : *te vuol tradir ancor*, qu'on reconnait de suite pour le pivot musical de cet ensemble. Nous n'en finirions pas s'il fallait détailler tous les moyens que Mozart mit au service de cette unité, condition essentielle de la musique pure ou de l'art pour lui-même, mais si

difficile à accorder avec les conditions du style théâtral.

Quelqu'un a dit avec beaucoup de vérité que Mozart n'aurait pas fait ses opéras, s'il n'y avait eu en lui l'étoffe d'un grand compositeur d'église. Encore moins les eût-il faits, ajoutons-nous, s'il n'avait été le plus grand des instrumentistes.

Le premier service qu'il rendit à la musique instrumentale, ce fut de renforcer le matériel de l'orchestre. Autrefois, l'opéra italien n'avait guères d'autre accompagnement que le quatuor à cordes; l'intervention des instrumens à vent s'y réduisait presque à rien, faute de sujets capables. Gluck qui trouva probablement à Paris des symphonistes *ad hoc*, et plus nombreux et plus habiles, utilisa cette portion négligée de l'orchestre plus qu'on ne l'avait fait avant lui, mais toujours avec une certaine timidité. Quant à Mozart, il n'était empêché par aucune des considérations qui pouvaient restreindre l'usage des instrumens à vent en Italie et en France. Quinze et vingt parties à réunir dans une accolade ne l'embarrassaient guères; il savait le fort et le faible de chacune des voix de l'orchestre et il vivait dans un pays où les bons symphonistes de tout genre n'étaient plus rares. Nous voyons d'après les partitions *d'Idomeneo*, de *Don Giovanni* et de *Titus*, quels *souffleurs* (on me passera cette traduction un peu barbare du mot *Bläser*) il y avait déjà à Munich et à Prague. Mozart admit donc à permanence dans son orchestre les flûtes, les hautbois, les clarinettes les bassons, les cors, les trompettes et les timbales qui tantôt alternaient dans les morceaux de musique et tantôt s'y réunissaient au grand complet. L'orchestre, ainsi constitué, se divisa en deux phalanges qui eurent cha-

cune leur service distinct. En général, le timbre des instrumens à vent, non métalliques, parait avoir quelque chose de plus flatteur que celui des instrumens à cordes; mais il est notoire que dans un ouvrage de longue haleine, l'oreille s'accommode bien mieux de la continuité de ces derniers qui ont d'ailleurs sur les autres, l'avantage d'un mécanisme plus libre, plus étendu, plus mobile et incomparablement plus varié. D'après cela, les idées fondamentales de l'instrumentation se développèrent dans le quatuor; les instrumens à vent furent chargés des accessoires. Comme l'à-propos de leurs effets dépend surtout de l'à-propos de leurs silences, ils ne parlèrent pas toujours; Mozart les appela aux endroits marquans; ils vinrent ajouter à l'intérêt d'une phrase répétée; ils comparurent l'un après l'autre dans les *crescendo*; ils se réunirent dans les *forte*; ils dialoguèrent entre eux ou avec le quatuor, isolément ou par groupes, quand l'orchestre se trouvait disposé en dialogue; enfin, dans les pièces du style fugué, nous les voyons qui se projettent en longues notes plaquées sur l'accord, nouant les syncopes, appuyant sur les retards, débrouillant les solutions, analysant la série harmonique dans ses termes élémentaires, tandis que les violons, grands et petits, travaillent la figure de contrepoint. Enumérer toutes les fonctions de cette double phalange serait impossible; mais nous devons relever une particularité de l'instrumentation mozarienne qui tient sans doute à de bonnes raisons. Dans les airs, où les instrumens concertent avec la voix, le rôle de soliste a presque toujours été dévolu à un membre de la légion soufflante, au violon jamais. Ne serait-ce point que le violon, entre les mains d'un virtuose, écrase le chanteur quel qu'il soit. J'ai entendu beaucoup *d'Amé-*

naïde à l'opéra allemand et italien de Pétersbourg ; quelques unes d'un grand talent. Hé bien , lorsque venait l'air fatal de la prison , tout l'éclat d'un organe enchanteur, toute la rondeur des roulades les plus perlées s'éclipsaient au premier coup d'archet de Lafont ou de Böhm. La concurrence d'une flûte, d'une clarinette, d'un alto ou d'un violoncelle, n'est pas aussi redoutable pour la voix , à beaucoup près; elle peut même lui être avantageuse. Mozart accorda également une préférence invariable aux instrumens à vent pour les solos qu'il a mêlés à ses symphonies et à ses ouvertures. C'est tout simple. Le quatuor composant le fond de l'orchestre , un solo se détache bien mieux , confié à un instrument épisodique, comme le solo même.

Toujours empressé à accueillir les inventions et perfectionnemens qui pouvaient enrichir le coloris instrumental d'une nuance nouvelle , témoin les cors de bassette dans ses deux derniers opéras et dans le Requiem, Mozart d'un autre côté , poursuivait ses découvertes rétrospectives et tirait d'un injuste oubli quelques machines sonores du passé. *Nunc audite et intelligete gentes!* Mozart ressuscita le trombone. Parmi ses titres de gloire , en est-il un qui retentisse à l'égal de celui-là ? Musiciens de toutes les nations et de toutes les écoles , allez pétrir et ériger de vos propres mains une statue à celui qui vous a fait cadeau du trombone. Que ferions-nous aujourd'hui sans le trombone ?

Aimez-vous le trombone, on en a mis partout.

Et voilà le mal. Le restaurateur de cet instrument du moyen-âge l'avait employé dans quelques scènes de ses opéras, dans l'ouverture de la Flûte magique et le Re-

quiem. Cela parut d'un effet surprenant ; et, comme toute espèce d'évidence a l'air d'être contenue dans la proposition : deux fois deux font quatre, on supposa qu'en doublant, en triplant, en décuplant la dose, on obtiendrait des résultats doubles, triples et décuples de ceux de Mozart. Puisque dans une scène de *Don Giovanni* et dans le Requiem, les trombones sonnaient comme la trompette du jugement, des trombones, brochant sur le tout d'une partition, devaient renverser les murs de Jéricho, pour le moins. Hélas non, pas une pierre ne bougea ; mais nos compositeurs blasèrent l'oreille sur un moyen d'effet qui ménagé et motivé surtout, comme il l'est chez Mozart, eut toujours conservé sa puissance. Ah Messieurs, que ne lisiez-vous le conte de l'apprenti-sorcier, cet apologue mille fois plus vrai que la table de multiplication. Un apprenti-sorcier envoie le manche à balai du maître puiser de l'eau à la rivière. Le manche à balai fonctionne et si bien, qu'en peu de minutes, la maison est inondée jusqu'au toit.

Avec de telles ressources, Mozart put varier ses accompagnemens autant qu'il le voulait et en épuiser toutes les formes imaginables, depuis la nudité, parfois si énergique de l'unisson, jusqu'au luxe éblouissant de quatre parties concertantes ; depuis l'accord naturel, frappé en plein ou brisé en arpèges, jusqu'au canon littéral poursuivi à la distance d'un soupir. Et, en les examinant, toutes ces formes, vous y découvrez invariablement le résultat d'un goût exquis et d'un calcul profond ; vous voyez qu'il n'en est pas une qui ne donnât au chant vocal la parure la plus agréable, et au drame le commentaire le plus fidèle, dont il eût été possible de faire choix, pour la mélodie à vêtir et la situation à interpréter.

Aujourd'hui que le matériel et les dispositions principales de cet orchestre sont entrés dans le domaine commun de la musique, les ouvrages de Mozart ont cessé d'être originaux sous plusieurs des rapports que nous avons indiqués. Quelques uns de ses imitateurs l'ont égalé pour la richesse de l'instrumentation et la science du coloris acoustique ; un plus grand nombre ont renchéri sur lui et ont dépassé le but au lieu d'y atteindre. Peu de maîtres actuels, et seulement les grands maîtres, ont étudié le côté négatif de l'instrumentation mozarienne, nous voulons dire la simplicité savante et profondément calculée qui règne dans quelques morceaux de ses opéras. Pourquoi tant d'accords auxquels un ou plusieurs intervalles manquent; tant de parties qui chôment ; tant de colonnes vides et d'autres si peu remplies? Demandons-le aux Italiens, arbitres en fait de goût mélodique et d'euphonie. Leur école enseignait que le plus difficile de l'accompagnement était de savoir, non pas tout ce qu'on pouvait mettre dans l'orchestre, mais ce qu'il fallait en retrancher. Mozart, le plus audacieux des fuguistes, l'instrumentiste le plus complet et le plus brillant, était si bien convaincu de cette vérité, que souvent il réduisit l'orchestre à des batteries de guitarre. On dirait qu'il accompagne d'oreille, comme quelqu'un qui n'a pas appris la musique. Çà et là, un petit trait de deux notes ; un son qui se prolonge dans les instrumens à vent, des pauses, si peu que rien, et la magie est au comble et l'effet s'insinue jusques dans la moelle de vos os. Pour ne pas multiplier inutilement les exemples, je m'en réfère au fragment de l'air du catalogue, que j'ai cité ailleurs.

Honneur à qui honneur appartient. Celui des maîtres actuels qui a le mieux reproduit dans ses accompagne-

mens cette grâce adorable et cette prestigieuse simplicité, c'est Joachim Rossini. Que n'a-t-il toujours respecté, comme son modèle, les limites qui, dans le drame musical, séparent l'imitation poétique de l'imitation pittoresque ou interprétative, le chant vocal de l'orchestre. La voix ne doit pas chanter comme un instrument. Des parties toutes brodées de figurines en doubles et en triples croches, des arpèges liés et pointés, des *staccato*, etc. etc., peuvent avoir leur valeur et leur signification dans l'orchestre; mais attribuées au chanteur, ces choses altèrent la pureté de la mélodie vocale et en détruisent l'expression dramatique; elles deviennent des contre-sens et tombent dans ce que nous appelons le formalisme.

En perdant quelques uns des caractères qui la rendaient absolument neuve sous tous les rapports au XVIII[me] siècle, la musique de Mozart semble n'avoir rien perdu. Ses chefs-d'œuvre se défendent victorieusement contre l'imitation en masse et le plagiat en détail qui s'attachent à eux depuis cinquante ans. On imite bien la forme extérieure ou le patron; mais on n'imite pas un esprit universel et une science de style universelle. Voilà ce qui fait que Don Juan, le Requiem, les ouvertures, les symphonies, les quintettes et les quatuors de Mozart tranchent encore, comme aux premiers jours, sur toutes les productions de la musique anciennes et modernes.

Nous devons à la vérité de dire que les partitions dramatiques de Mozart ne sont pas exemptes de taches. Un seul ouvrage excepté, on y trouve des morceaux faibles, des mélodies triviales, ou même en désaccord avec les paroles. Que voulez-vous. Il fallait vivre et, pour vivre, il fallait sacrifier au goût contemporain.

Personne n'obéit moins que notre héros à cette nécessité; personne ne s'en plaignit davantage. Il s'en plaignait encore *in articulo mortis*; l'honneur d'avoir été par hasard un musicien à la mode, tourmentait sa conscience comme un péché énorme, et il avait été si peu coupable hélas !

Dans la musique instrumentale, Mozart s'affranchit entièrement d'un joug qui lui était si odieux. Ici plus d'alliage, plus de traces d'un goût passager; pas une note de vieillie; un essor d'une élévation immense qui ne faiblit jamais, des idées invariablement marquées d'un cachet de distinction et d'élégance impérissables; un travail miraculeux. Il s'agit des œuvres composées de 84 à 91. Quand nous aurons à examiner séparément les symphonies, les quintettes et les quatuors, nous verrons quelles limites Mozart a établies entre ces trois genres.

Voilà, autant qu'il m'a été possible de les indiquer dans une simple analyse technique, quelques uns des caractères les plus généraux du style de Mozart, caractères qui pourraient s'exprimer en deux mots: *universalité* et *transcendance.* Avec ces attributs, la musique devint enfin tout ce qu'elle pouvait être et ce qu'elle n'avait jamais encore été: une poésie de tous les temps et de tous les lieux, une poésie complète et absolue, qui ne divise pas l'homme pour se le soumettre, mais qui le domine par l'ensemble des ses facultés, par l'intelligence et les sens, le cœur et l'imagination; plaisir matériel qui pénètre au fond de toutes les sympathies de l'âme et répond à ses plus mystérieux instincts; langage du cœur qui éveille en nous je ne sais quel sentiment harmonieux des lois du monde; parole inarticulée, que seule on entend encore, dans ces hautes ré-

gions psychologiques où la raison spéculative et l'expérience sont réduites à se taire.

Par cela même que la musique de Mozart est universelle, et par rapport à l'organisation humaine, et par rapport aux époques de l'art, dont elle résume historiquement et esthétiquement le génie divers et les tendances multiples, cette musique ne fut jamais celle d'aucune époque en particulier. Du vivant de Mozart, les compositeurs les plus célèbres et les plus goûtés en Europe, étaient Haydn, Gluck et quelques maîtres italiens. Après lui, nous voyons régner successivement à l'opéra : Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Winter, Pær, Simon Meyer, Cherubini, Spontini, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, sans parler de beaucoup d'autres ; et, dans la musique instrumentale, Beethoven.

Mozart ne fut donc jamais le favori d'aucun public, et jamais ne le sera. Un public est russe, allemand, français ou italien ; on est toujours de son pays et tout au plus de son siècle. C'est pourquoi les sympathies des masses se divisent toujours entre les maîtres nationaux et les chefs des écoles contemporaines. Jamais musique la plus classique, mais composée dans un esprit autre que celui de notre temps, ne pourra émouvoir le commun des auditeurs à l'égal d'une musique faite à l'image de leur nationalité ou de leur époque, comme jamais non plus ni les Grecs, ni les Latins, ni Shakspeare, ni Caldéron, ni Molière, ni Racine, n'auront pour le commun des lecteurs l'attrait d'un de ces livres *palpitans d'actualité*, comme on dit, de ces livres que chacun de nous aurait faits avec son cœur et avec sa tête, si chacun de nous savait écrire. Tout le monde est de son temps, je le répète, excepté ceux qui ont fait leur temps. Les vieillards qui ne sentent plus, pré-

fèrent assez souvent la vieille musique qu'ils se rappellent avoir sentie. C'est, chez eux, une espèce d'illusion; ils confondent le cœur avec la mémoire. Or, si les mélomanes les plus éclairés, si les compositeurs les plus judicieux ne peuvent jamais se défendre entièrement des influences contemporaines, même les plus mauvaises; si ces influences passent forcément dans le travail de ceux-ci et dans le goût de ceux-là, comment le public pourrait-il ne pas y céder, lui qui n'a aucun moyen de s'en défendre, ni aucun intérêt à le faire!

Il est évident que toutes les conditions de popularité devaient manquer autrefois, encore plus qu'aujourd'hui, aux chefs-d'œuvre de Mozart, d'après les caractères que nous leur avons reconnus; mais par une compensation non moins naturelle que ce manque de popularité même, Mozart a grandi constamment jusqu'à cette heure dans l'opinion des musiciens. Il figure ordinairement en seconde ligne sur le répertoire musical de l'Europe; mais il s'y maintient au milieu de toutes les révolutions du goût moderne, en sorte que toujours éclipsé, aux yeux de la foule, par la mode qui surgit, il parait toujours beaucoup plus élégant et mieux tourné que la mode qui passe.

Ce *crescendo* de gloire, qui dure depuis un demi-siècle, suppose que la réputation de Mozart commença par un *piano*. Et en effet, tant de compositeurs placés plus haut que lui dans l'estime des contemporains, ses plus beaux opéras si froidement accueillis à Vienne, Don Juan rebuté, ignoré de l'Europe, retenu pendant longues années sur les frontières de l'Allemagne et de la Bohême, comme une marchandise de contrebande, confisquée à la douane; puis, les tristes expédiens auxquels notre héros dut recourir pour exister, tout cela prouve jusqu'à quel point il fut méconnu, malgré la célébrité

dont il jouissait déjà, et qu'il devait au blâme de ses détracteurs, pour le moins autant qu'aux suffrages de ses amis. Là-dessus mes lecteurs calculeront peut-être avec un étonnement mêlé d'orgueil, la distance qu'il y a du public d'autrefois à celui de nos jours. Tous les principaux chefs-d'œuvre de la scène lyrique que notre siècle a produits, ont été reçus aux acclamations immédiates et unanimes de l'Europe. La justice du public envers les auteurs ne s'est pas fait attendre au delà des premières représentations; et en Russie même, où nous n'avions encore que l'orchestre et point de chanteurs, (l'année 1830 lorsque je quittai Pétersbourg) ces ouvrages furent admirés et applaudis comme partout. A cette rapide et universelle intelligence du beau, comparez la faiblesse, l'incertitude et souvent le ridicule des jugemens que portaient les amateurs du XVIII[me] siècle; la surdité esthétique dont ils semblaient frappés, en écoutant des choses qui auraient dû les ravir au septième ciel. Longues oreilles, direz-vous; Mozart avait raison. Hé bien non, Messieurs; Mozart avait tort et vous aussi. Les amateurs du dernier siècle n'avaient pas les oreilles plus longues que nous, et ils jugeaient comme très certainement nous aurions jugé à leur place. Entre eux et nous, il n'y a de différence que celle du niveau. Le nôtre a été pris sur les œuvres mêmes de Mozart qui ont été notre point de départ en musique, et qui se montrent encore comme un point d'arrêt, que personne n'a dépassé jusqu'à présent. De là, il nous est facile de bien voir et bien juger tout ce qui approche de cette élévation, sans y atteindre; nous regardons de haut en bas et les mélomanes, nos devanciers, regardaient de bas en haut, à travers cette espèce de brouillard que j'ai cherché à définir, en analysant les impressions de

la musique contrapontique sur une oreille inculte. De 1780 à 91, le niveau musical, relativement aux ouvrages de théâtre, c'étaient les ouvrages de Piccini, de Sacchini, de Martin, de Paisiello et tout au plus ceux de Gluck et de Salieri. Ainsi, pour être justes envers les amateurs du dernier siècle, il nous faudrait ouvrir une de ces partitions, n'importe laquelle, et la comparer dans le plus grand détail et sous tous les rapports, à la partition de Don Juan. De cette étude, pleine d'intérêt et aujourd'hui facile, résulterait la justification des comtemporains de Mozart, et notre étonnement changeant d'objet, ne serait plus qu'une profonde admiration pour le public de Prague. Nous verrions que, de son temps, Mozart déconcertait toutes les prévisions et les routines de l'oreille; qu'il imposait à ses auditeurs un nombre prodigieux de sensations complexes, dont on n'avait nulle habitude au théâtre; que sa mélodie dut souvent paraître étrange et son harmonie d'une rudesse extrême; qu'au lieu de vous présenter un seul chant principal, il vous jetait souvent dans une vaste combinaison de parties diversement dessinées et diversement scandées, rivalisant d'importance mélodique et compliquant ou accidentant les accords, comme dans une fugue à plusieurs sujets. Confusion et ténèbres egyptiennes que tout cela pour les premiers auditeurs; labyrinthe sans fil, où l'attention se perdait, faute d'avoir appris à se diviser. Tant de formes multiples devaient sembler incohérentes, antieuphoniques, insupportables, parce qu'elles n'affectaient encore que l'organe matériel, sans arriver à l'intelligence, qui les aurait coordonnées selon leurs mutuels rapports, et eût saisi la haute unité de l'ensemble, à travers l'infinie variété des détails. *La quantité d'arbres empêchait d'aper-*

cevoir la forêt. Ainsi apparaitraient les détails d'un vaste et magnifique paysage à l'aveugle-né, au moment où l'opération de la cataracte l'aurait doté d'un sens nouveau. Il verrait tout et ne comprendrait rien ni aux couleurs, ni aux formes, ni aux distances, ni aux dimensions réelles des objets. A plus forte raison, l'impression totale du paysage, son unité esthétique, lui échapperait-elle entièrement. Et non seulement Mozart dut être inintelligible pour la masse du public dans beaucoup de morceaux, mais des hommes qui savaient la composition, se crurent autorisés à le condamner sur la foi de leurs livres, aussi bien que sur le témoignage de leur oreille. Je rappellerai à ce sujet une anecdote connue. Haydn se trouvait un jour dans une société de confrères où l'on parlait d'un nouvel opéra qui venait d'être donné à Vienne. Il n'y eut qu'une voix pour le critiquer : musique trop surchargée d'harmonie savante, disait-on, musique trop lourde, trop inégalement travaillée, trop semblable au chaos. (*Zu cahotisch*). Trop semblable au chaos, entendez bien ceci ! Et vous, père Haydn, qu'en pensez-vous ? Moi, je ne puis décider la chose ; tout ce que je sais, c'est que Mozart est le premier compositeur du monde. L'opéra condamné avait nom: *Don Giovanni osia il Dissoluto punito.* D'un autre côté, Sarti entreprit de prouver par écrit que Mozart ne savait pas la composition. Peut-être était-il de bonne foi. (*) Finalement, nous avons vu qu'en

(*) Je dois à la vérité de dire que l'une des critiques de Sarti n'était que trop fondée, sans prendre sur moi de décider si cette critique regardait Mozart ou bien les imprimeurs. Elle porte sur l'introduction du quatuor en *ut Adagio* $^3/_4$. Peut-être n'y a-t-il pas un violiniste, qui en prenant le *la* naturel de la deuxième mesure dans le 1er violon, n'ait cru que ses camarades ou lui-même

Italie on refusa de publier les quatuors dédiés à Haydn, à cause des fautes sans nombre dont le manuscrit original était plein. Telle était la situation des contemporains, par rapport aux ouvrages les plus éminens du réformateur de l'art. Il n'y a donc pas à s'enquérir s'ils comprenaient, comme nous, un langage qui nous est familier dès l'enfance et qui était inouï pour eux, mais s'ils entendaient leur propre langue aussi bien que nous entendons la nôtre; si les compositeurs, travaillant dans le goût et suivant la portée d'alors, étaient appréciés à l'égal de ceux qui travaillent dans le goût et suivant la portée d'aujourd'hui. La question ainsi posée, on ne

jouaient faux; mais cette discordance est dans la composition, et elle revient dans un autre ton sur un *sol* à la sixième mesure. C'est ce qu'on nomme une fausse relation, *relatio non harmonica*, en allemand *Querstand*. Le passage a donné lieu à des disputes savantes et l'on a publié entr'autres, dans la Gazette musicale de Leipzig, une longue dissertation pour réfuter Sarti (on l'a en effet convaincu d'ignorance ou de mauvaise foi sur d'autres points) et pour prouver surtout que la relation dont il s'agit, était du nombre des relations permises: *Erlaubte Querstände*. Soit; mais permise ou non, il est certain qu'elle choque tout le monde et ne parait pas meilleure, depuis les doctes articles qui lui donnent gain de cause contre l'oreille. Enfin, tout récemment, Mr. Fétis a démontré la faute en la corrigeant, et je ne saurais dire avec quel intérêt et quelle admiration j'ai arrêté les yeux sur son amendement, si simple et d'une évidence telle, que chacun doit s'étonner de ne l'avoir pas fait avant lui. Il n'y a qu'à attaquer les deux notes blessantes, le *la* et le *sol*, sur le troisième temps de la mesure, au lieu de les prendre sur le second, comme cela est écrit; et alors non seulemet la fausse relation disparait pour faire place à une harmonie très agréable, mais le dessin même de *l'imitation* en devient plus correct. J'ai joué et je jouerai toujours ainsi l'introduction du quatuor en *ut*, désormais admirable et sublime du commencement jusqu'à la fin, grâce à l'heureuse correction de Mr. Fétis, qui très probablement n'a fait que rétablir le texte de Mozart.

saurait y répondre que de la manière la plus affirmative. Oui certes, Haydn, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Martin et Paisiello, furent appréciés, goûtés, admirés et célébrés de leur temps, comme leurs successeurs les plus illustres l'ont été et le sont de nos jours; de même, ils étaient compris tout d'abord de leur public. L'accoutumance est une grande chose en musique, nous devons l'avouer. Elle tient lieu de savoir aux ignorans et, dans certains cas, elle est un guide plus sûr que le savoir même, puisqu'il est vrai de dire qu'aujourd'hui Mozart est mieux compris des ignorans, qu'il ne l'était des savans du dernier siècle.

Seul, entre tous les Princes de la musique, depuis Josquin et Palestrina, Mozart eut donc le malheur de se trouver en désaccord flagrant avec son époque et ses juges. Ce malheur fit sa destinée et cette destinée, en accablant l'homme, conduisit l'artiste à remplir de point en point, dans toute leur étendue, les instructions providentielles dont nous avons exposé la teneur, au commencement de ce chapitre.

Un fait, le plus important à observer et le plus facile à établir, c'est que jamais compositeur ne fut moins libre que Mozart dans le choix de ses travaux. Nous savons la prédilection qu'il avait pour ceux du théâtre, et en cela son goût s'accordait parfaitement avec ses intérêts. L'existence des compositeurs dramatiques qui avaient la vogue, était heureuse et brillante au XVIII[me] siècle, quoique leurs bénéfices se rapprochassent moins qu'aujourd'hui du traitement des chanteurs, et que la tyrannie d'une *prima donna* ou d'un *primo uomo* pesât davantage sur eux. En revanche, les opéras se consommaient beaucoup plus vite, se fabriquaient en plus grand nombre et à bien moindres frais; la célé-

brité s'acquérait à meilleur marché. Un maestro avait-il réussi à Naples, à Rome, à Milan ou à Venise, aussitôt les commandes lui arrivaient de toutes parts ; l'étranger le réclamait ; il n'avait qu'à choisir selon ses convenances ou son caprice, et à travailler autant que ses forces le lui permettaient. Voulait-il se fixer quelque part, dans un poste élevé et lucratif, les cours mélomanes de l'Europe lui offraient à l'envi la direction de leurs chapelles et de leurs théâtres. Cent opéras et davantage pouvaient aisément marquer les traces d'une carrière ainsi remplie, non compté la musique d'église, de concert et de chambre, écrite en style d'opéra. Mozart aspira longtemps à cette position, lui qui faisait des opéras aussi vite que ses confrères les Italiens, et qui les faisait aussi bons que tel chef-d'œuvre de nos jours qui aurait coûté plusieurs années de travail à son auteur. Hé bien, Mozart manqua d'ouvrage comme compositeur dramatique. Pendant les douze années qu'il demeura à Vienne, il ne lui fut commandé pour le théâtre impérial que trois pièces: *l'Enlèvement*, les *Nozze di Figaro* et *Cosi fan tutte*. Quant au premier ouvrage, on n'en pouvait guères charger qu'un Allemand, puisqu'il s'agissait de créer l'opéra national ; pour ce qui est des deux autres libretti, il est à croire que peu de maîtres italiens en eussent voulu. Au dehors, même indifférence. L'Italie qui avait adopté l'enfant, renia l'homme ; aucun *Impressario* ne daigna traiter avec l'auteur *d'Idomeneo*. La France avait oublié jusqu'au nom de Mozart. En Allemagne, ce nom avait bien quelque retentissement ; mais les entrepreneurs des troupes indigènes ne paraissent pas avoir songé non plus qu'il y eût eu du profit à employer le compositeur de *Belmont et Constance*. Pas un ne lui fit de proposition jusqu'à

l'année 91. Si nous en exceptons Vienne où il était établi, une ville seulement, un chef-lieu de province, lui commanda deux opéras pour son théâtre italien.

Il est certain que mieux compris de son public, Mozart se fût livré exclusivement à un genre de travaux les plus brillans et les plus lucratifs de tous, et pour lesquels il se sentait autant de vocation que d'ardeur. Il n'aurait fait que des opéras et n'aurait pas eu le temps de faire autre chose. Mais un libretto à composer tous les deux ans, ne lui donnait même pas le pain noir. On sait quels honoraires lui valurent ses meilleures productions dramatiques. Don Juan lui rapporta cent ducats et la Flûte magique rien du tout, si nous en croyons M.r de Nissen. Sans place, n'ayant de fixe qu'une aumône impériale de 800 florins, Mozart dut se plier aux circonstances, servir le public en détail, quand il ne le pouvait faire en gros, chercher des pratiques de tout genre et descendre à toutes choses, pour lesquelles on était dans le cas de recourir à un homme de sa profession. Ses rapports avec le public l'assimilaient aux artistes du moyen-âge, gens de corporation, ouvriers en peinture, en statuaire et en musique, comme on l'était en menuiserie et en maçonnerie. Comme eux, il tenait boutique, boutique de composition, d'exécution et d'enseignement, bien garnie, ouverte à tout venant. Il n'y manquait que cet écriteau: *Ici l'on frabrique et l'on vend toute sorte de marchandises musicales de bonne qualité et à juste prix.* Ce dernier point y attirait les chalands en foule. Maître! il me faut des chansons allemandes pour ma fille, sur les paroles que voilà.—Et à moi, un air italien avec contrebasse obligée pour ma femme.—Et à moi un assortiment de fanfares et boute-selle pour ma compagnie de cuirassiers.—

Moi, j'ai besoin d'une jolie petite pièce en *fa* mineur, j'aime ce ton-là, pour une montre de poche à musique. Vous m'en direz le dernier prix. — Holà maître Wolfgang! une demi-douzaine de menuets, idem de contredanses, idem de *Ländler* (valse lente en 3/4) et dépêchez-vous; car c'est pour le bal très prochain qui aura lieu chez le prince X. — Mon affaire est encore plus pressée; je donne demain une soirée musicale, c'est le jour de ma fête. Vous aurez soin d'apporter ce que vous avez de mieux; je n'épargne rien: cinq ducats et le souper! — Ah ça, mon cher, où en est le trio de flûte que je vous ai commandé il y a un an et dont vous avez reçu le prix d'avance. (Cette pratique-là mentait, comme nous le verrons plus loin.) — Et la cantate, frère, que nous devons chanter à ce grand dîner maçonnique, y as-tu songé? c'est dans deux jours. — Un dernier chaland se présente sur le seuil de la boutique, soigneusement enveloppé de son manteau. Moi, je ne marchande point et je puis attendre. Il me faut une messe des morts; pour qui, vous le saurez bientôt, sans que je vous le dise. — Et à tout ce monde, Mozart répondait, aux uns: Monsieur ou Madame, je suis à vos ordres; aux autres: je ferai mon possible pour vous servir; à ceux-ci: votre affaire est prête; à ceux-là: veuillez prendre patience. Les lecteurs doivent se rappeler qu'outre les commandes qui lui rapportaient de l'argent, Mozart fabriqua une multitude d'articles à l'usage de ses amis et confrères, dont il n'aurait jamais voulu rien accepter, et qui eux-mêmes se seraient fait un scrupule de le payer autrement que par un je vous remercie. Ses élèves, de même que ses pratiques, se divisaient en deux classes, payante et non payante, suivant qu'ils apprenaient la musique pour leur plaisir ou pour en faire leur métier. Il allait chez les

uns ; les autres venaient chez lui. Aux élèves en composition, il fallait des exemples ; aux élèves pianistes, des morceaux d'une difficulté graduée. De là, nouvelle besogne. Enfin à tous ces expédiens, Mozart joignait une autre ressource plus digne de lui ; les concerts publics, les soirées musicales dans les cercles de la haute noblesse et les académies par souscription, comme on disait alors. Nous ignorons quel était au total le produit pécuniaire de cette ressource, mais nous savons très bien quel surcroît énorme de travaux il en résultait pour Mozart. Il n'était pas de ces virtuoses, lui, qui passent six mois de l'année à étudier une pièce et les six autres à la jouer. Tout devait être de lui à ses concerts et tout y devait être nouveau ; moyen excellent pour empêcher le public de se blaser sur le talent d'un artiste qu'on a souvent occasion d'entendre, mais de pratique quelque peu difficile, on l'avouera.

Le plus grand compositeur d'église, de théâtre et de chambre, obligé à faire de tout en musique, réduit à courir le cachet, à montrer la gamme aux enfans, à travailler pour les bals de salon ou de guinguette, ramassant par miettes son pain quotidien, c'est là sans doute une des circonstances les plus extraordinaires et les plus frappantes de sa biographie. Qui ne voit du premier coup d'œil, combien ces conditions d'existence si spéciales et si étranges pour un tel homme, et où lui-même ne vit que l'effet d'une déplorable nécessité, favorisaient le développement de son génie universel et allaient droit au but de sa mission !

Ainsi va s'expliquer pour nous, avec le concours d'autres détails biographiques, le catalogue général des œuvres de Mozart, ce document incroyable, où le mer-

veilleux de la quantité le dispute à celui de la qualité, et dont voici le tableau abrégé, par ordre de matières.

I.

Musique d'église.

Des messes, des litanies, des offertoires, des motets, des psaumes, des cantates sacrées et un Requiem, en tout 36 ouvrages.

II.

Oratorios.

Gerber en compte 3; mais il ne nomme que le *Davidde penitente.*

III.

Musique de théâtre.

15 ou 16 opéras, sérieux, comiques et romantiques; 2 sérénades et une pastorale dramatiques; plusieurs ballets, pantomimes, entr'actes, intermèdes et chœurs détachés. Sous cette rubrique se placent encore 43 airs, duos et trios italiens détachés, avec accompagnement de l'orchestre.

IV.

Musique instrumentale à grand orchestre.

33 symphonies et 15 ouvertures d'opéra.

V.

Musique concertante.

29 concertos de piano; 5 concertos de violon; 6

concertos de cor de chasse ; 1 concerto de basson et 1 concerto de clarinette. *41 divertissemens* (des *concerti grossi*) pour l'orchestre et des pièces d'harmonie, c'est-à-dire composées pour les instrumens à vent seuls. Quelques unes ont jusqu'à 16 parties. En outre, une multitude de solos et variations pour le piano avec et sans orchestre; des concertantes pour deux clavecins; des solos pour le violon, le violoncelle, la *viola di gamba*, la flûte, etc. etc. etc.

VI.

Musique de chambre.

10 trios de violon, dont un seul connu; 28 quatuors et 8 quintettes de violon ; 23 trios, 5 quatuors et un très grand nombre de sonates et autres pièces à deux et à quatre mains pour le clavecin ; deux quintettes mi-parti d'instrumens à vent et d'instrumens à cordes ; un quintette pour l'harmonica, avec accompagnement de flûte, hautbois, alto et violoncelle.

VII.

Musique vocale non dramatique.

16 canons à 3 et à 4 voix ; plusieurs cantates et un recueil de chansons italiennes et allemandes au nombre de 30, publiées par Breitkopf et Härtel.

VIII.

Musique de danse.

Menuets, valses, ländler, contredanses et danses allemandes.

IX.

Musique militaire.

Marches, fanfares et autres pièces pour trompettes et timbales, à l'usage de la cavalerie.

X.

Musique de sérénade.

Un nocturne, arrangé en quatuor de violon et une espèce de charivari, *musikalischer Spass*, où Mozart s'est amusé à imiter les musiciens des rues. Ce morceau est pour deux violons, un alto, deux cors et une basse.

XI.

Musique destinée à l'enseignement.

Des solfèges, des sonates et sonatines faciles; des canons et fugues détachés; des études et exercices de contrepoint; un abrégé de basse-générale que Mozart composa pour une cousine de l'abbé Stadler.

XII.

Musique arrangée.

Le *Messie*, *Atys et Galathée*, *Cäcilia* et la *Fête d'Alexandre*, tous ouvrages de Händel.

Une assez grande partie de ces compositions n'ont pas encore été publiées. Celles dont l'auteur lui-même tint registre par ordre chronologique et avec l'indication de leurs thèmes, ne commencent que du 9 février 1784 et vont jusqu'au 15 novembre 1791. Ce catalogue auto-

graphe renferme 145 N.os. Le reste comprend tout ce qu'on a publié jusqu'à présent, et tout ce qu'on a pu recueillir en manuscrit des compositions antérieures de Mozart, à dater de 1764. Mais rien ne prouve que cette collection fût déjà définitivement complétée, et l'on a même tout lieu de supposer le contraire, ainsi que nous verrons bientôt.

Outre les ouvrages terminés, il s'est trouvé dans les papiers de la succession de Mozart divers projets et fragmens d'ouvrages en tout genre et au nombre de 95. L'abbé Stadler en a dressé un inventaire accompagné d'explications et de remarques. C'était-là tout l'héritage. En comptant ces œuvres inachevées, le chiffre total des compositions mozariennes s'éleverait à plus de 800 N.os selon M.r de Nissen. Si l'on ne voulait compter que les œuvres terminées, il faudrait prendre en considération, d'abord que Mozart ne portait pas toujours sur le catalogue autographe les pièces composées par complaisance et livrées gratis à ses amis; en second lieu, que les amis ne lui manquèrent jamais sous ce rapport, pas plus que la complaisance; et en troisième lieu, que beaucoup de ces pièces sont restées inédites et inconnues entre les mains de leurs possesseurs; ce qui, joint à l'importance et à l'étendue de quelques uns des fragmens, rétablirait et au delà le chiffre approximatif adopté par M.r de Nissen. Parmi les ouvrages que n'indique spécialement ni l'une ni l'autre parties du catalogue, il en est même dont nous avons eu occasion de parler dans le premier volume. Ainsi, je n'y vois pas la concertante que Mozart écrivit en 1784 pour la signora Strinassachi, ni les beaux duos pour violon et alto, composés pendant la maladie de Michel Haydn et présentés sous le nom de celui-ci à l'archevêque de

Salzbourg, ni le savant quatuor intitulé *La fugue* et publié depuis longtemps. Je n'y vois point non plus les chœurs et entr'actes composés pour le drame: *König Thamos in Egypten*, travail que l'on suppose dater de 83 et que l'on compare aux plus hautes productions de Händel et de Gluck. M.r de Nissen nous apprend que cette musique a été appliquée à des textes d'église et qu'on l'exécute encore à Prague, les jours de service solennel, en manière de graduels et d'offertoires. Enfin le Requiem même ne se trouve pas inscrit sur le catalogue autographe. D'autres ouvrages, tout à fait inconnus, paraissent avoir été découverts récemment. La gazette de Leipzig, a parlé entr'autres d'un opéra de Mozart, la *Vilanella rapita*, que personne ne lui avait jamais attribué. Seulement, le catalogue autographe porte sous la date de novembre 1785 un quatuor pour l'opéra la *Vilanella rapita*. Mais est-ce une pièce ajoutée au travail d'un autre maître, comme cela parait probable, ou ajoutée à une partition inédite de Mozart; ou bien serait-ce un fragment de l'un de ces opéras non achevés dont parle Gerber, sans les désigner par leurs titres? (*)

(*) L'un de ces opéras, *Zaïde*, vient d'être publié tout récemment. M.r André d'Offenbach en avait acheté la partition avec les autres manuscrits, restés après Mozart, comme il le dit lui-même dans la préface de *Zaïde*. Il ajoute que toutes ses recherches pour découvrir en quel temps cet opéra aurait été écrit, le nom du parolier, etc. etc. sont demeurées totalement infructueuses. Il suppose que l'ouvrage se trouvait terminé, à l'exception de l'ouverture et du dernier finale qui manquent et auxquels, lui André, a suppléé par une ouverture et un finale de sa façon, pour que rien n'y manquât plus. Voilà qui est admirable; mais pourquoi M.r André d'Offenbach, possesseur depuis l'année 99 d'un opéra inédit et absolument inconnu de Mozart, a-t-il attendu pour le publier jusqu'à

Tel est le catalogue des œuvres de Mozart, et il attend encore ses complémens. Mesurez la vie du musicien à ce document gigantesque. Huit cents compositions dont quelques unes remplissent des volumes de 600 pages et ne comptent que pour un N°! Déduisons sur ce total les essais d'enfance, les travaux de première jeunesse, les productions négligées et médiocres, et il reste encore pour remplir les 12 rubriques du catalogue, une multitude d'œuvres-modèles dans tous les styles de la haute et de la moyenne musique; ou un travail savant et consciencieux quant à la musique arrangée; ou bien enfin, pour les genres inférieurs, le mérite d'une parfaite

l'année 1838? C'est ce que M.r André ne juge pas à propos de nous dire.

Zaïde, réduite pour le piano, compte 117 pages et 16 pièces de musique, non compris l'ouverture et le finale de M.r André. Quand au sujet, il n'y en avait point d'abord, parce que le livret, si livret il y eut, ne s'est pas retrouvé et qu'à l'absence du dialogue en prose, se joignait le manque d'un très grand nombre de vers, sous les parties vocales. On crut reconnaître d'après les lambeaux du texte poétique, que le sujet de *Zaïde* devait être le même que celui de l'*Enlèvement*. D'après cela, un poëte, ayant nom M.r Charles Gollmick, écrivit un nouveau drame en deux actes sur le plan de *Belmont et Constance*, combla les lacunes du texte poétique et pourvut ainsi l'opéra de *Zaïde* de tout ce qu'il fallait pour aller en scène. Peine inutile, croyons-nous, du moins quant au public. *Zaïde*, ouvrage authentique, je n'en doute point, mais ouvrage du même temps, selon toute probabilité, que *Sylla* ou la *Belle jardinière*, ne supporterait pas la représentation aujourd'hui, quoiqu'il puisse intéresser et beaucoup sous deux rapports, comme étude d'histoire et étude pour le biographe. Il y aurait bien un troisième rapport, mais celui-là n'intéresse que M.r André d'Offenbach et ses confrères. La réduction pour piano de Zaïde, que personne ne voudra chanter ni jouer, se vend 30 rbls, c'est-à-dire le double du prix auquel vous pouvez acheter la réduction de Don Juan.

convenance avec leurs destinations respectives; car il n'est pas jusqu'aux *Ländler* de notre héros, il n'est pas jusqu'à sa chanson de berceuse, *Wiegen-Lied,* qui ne soient aussi des modèles de leur espèce. Huit cents ouvrages en une vie de trente-cinq années, dont les huit premières ne comptent pas, dont les voyages ont absorbé les deux tiers, que les travaux de l'enseignement et les dissipations mondaines se sont partagée; une vie où il semblait n'y avoir plus de place que pour le repos strictement nécessaire à l'homme le plus infatigable. Et au lieu de ce repos, toute une bibliothèque musicale et une bibliothèque universelle!

Comment accorder la possibilité matérielle de cette prodigieuse fécondité, avec les habitudes si peu casanières de Mozart et tant d'occupations diverses qui lui prenaient la majeure partie de son temps. Les matinées étaient aux élèves; les soirées aux invitations, au théâtre, aux concerts et aux réunions d'amis. Il ne restait donc que les premières heures du jour et la nuit pour les travaux de composition. Mozart était très matinal et pourtant c'est la nuit qu'il travaillait d'habitude et de préférence, c'est-à-dire qu'on le voyait le plus souvent devant sa table à écrire ou à son piano. Comme Schiller, notre héros trouvait qne le calme extérieur, la solitude, l'effacement du monde visible et l'état d'exaltation nerveuse, causé par la privation du sommeil, étaient de puissans véhicules de l'inspiration. Il employait encore, comme le poëte, d'autres stimulans non moins funestes à la santé. Aussi, pourrait-on appliquer à tous deux, avec la même justesse, ces vers de Gœthe sur la fin précoce de son illustre ami :

Er wendete die Blüthe höchsten Strebens
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.

Néanmoins, le chiffre énorme de 800 ouvrages produits en si peu d'années, demeurerait toujours inexplicable, si Mozart n'avait travaillé qu'à son piano, ou la plume à la main, ou lorsqu'il était libre de toute autre occupation. Mais voici le mot de l'énigme. Le jour comme la nuit, le matin et le soir, à table et en voiture, seul ou en société, qu'il tint tête à un compagnon de bouteille, ou se donnât au diable en montrant la gamme à ses écoliers, Mozart composait, composait et composait toujours. Vous vous rappelez qu'une bonne partie de la *Clemenza di Tito,* fut achevée sur la route de Prague; que plusieurs morceaux de Don Juan naquirent dans un jeu de quilles, et qu'un quintette de la Flûte magique retentit pour la première fois dans l'imagination de son auteur avec un accompagnement de carambolages obligé. Pour plus ample information, à ce sujet, écoutons un récit où les détails les plus précieux sont exposés avec une naïveté qui ne laisse aucun doute sur la bonne foi du narrateur. Nous le devons à Sophie Weber, celle qu'on a vu figurer déjà, comme témoin, dans le grand procès du Requiem.

« Je voyais mon beau-frère presque toujours de bonne « humeur, quoique dans ses meilleurs momens mêmes, « il eut toujours l'air fort distrait. Il vous regardait fi- « xement dans les yeux et répondait avec une apparence « de réflexion à tout ce qui se disait autour de lui, que « le sujet de la conversation fût triste ou gai. Malgré « cela, il paraissait s'occuper profondément de tout « autre chose. Pendant qu'il se lavait les mains dans la « matinée, il parcourait la chambre à grands pas, sans « s'arrêter ; un de ses talons allait battant l'autre et une « préoccupation continuelle se peignait sur sa figure. A « table, il prenait souvent un bout de sa serviette, le

« tordait avec force et se le passait sous le nez à diverses reprises, sans se douter nullement de ce qu'il faisait. Parfois, cette pantomime était accompagnée d'une grimace de la bouche. Ses mains et ses pieds étaient continuellement en mouvement. On le voyait jouer du clavecin sur son chapeau, son gousset, sa chaîne de montre, sur les tables et les chaises, etc. etc. » Ce récit n'a pas besoin de commentaire. D'autres témoins ajoutent : « Quand Mozart était seul, ou avec sa femme, ou avec des étrangers dont la présence ne le gênait point, il avait l'habitude de fredonner et même de chanter à haute voix, sans qu'il le sût. Sa figure alors se couvrait d'une rougeur brûlante et il ne souffrait point qu'on le troublât dans ces momens. » Cependant les circonstances que j'ai rappelées tantôt, celles du billard et du jeu de quilles, prouvent que les distractions, même les plus bruyantes, ne parvenaient pas toujours à rompre le fil de ses idées. Il ne faudrait pas croire non plus que dans ces sortes d'occasions, Mozart se bornât à chercher les motifs ou idées principales de l'ouvrage projeté, remettant à des heures plus opportunes le travail du développement et de l'instrumentation. Non, il ne sépara jamais les détails de l'ensemble, en composant. Il travailla en bloc, comme firent, je crois, tous les grands contrapontistes. Dès qu'une idée se présentait, soudain il l'embrassait avec toutes ses conséquences et son cortège harmoniques. Le chant, la basse, les parties intermédiaires, les parties de remplissage, tout résonnait à la fois dans sa tête, d'abord confusément, puis avec une précision croissante, à mesure que l'âme prêtait l'oreille. Tout cela naissait concurremment, se combinait et se dévidait sans embarras, s'arrangeait d'après les règles de la modulation et du contrepoint,

et se partageait entre les voix et les parties d'orchestre, comme en vertu d'une nécessité esthétique, d'un instinct prodigieusement compliqué, mais infaillible du beau.

On me demandera, sans aucun doute, comment j'ai fait pour pénétrer ainsi le mystère des opérations intellectuelles dont la musique de Mozart fut le résultat. C'est lui-même qui nous a appris ce mystère dans une lettre que publia, il y a déjà bien des années, la gazette musicale de Leipzig. Je regrette de ne plus avoir sous la main la feuille où elle se trouve; mais le contenu est resté dans ma mémoire, et je suis certain de l'avoir rapporté fidèlement, quoiqu'en d'autres termes. Mozart y ajoute que pour lui, le moment de la plus vive jouissance, dans le cours d'un travail, était celui où l'œuvre achevée, il l'entendait pour la première fois en imagination, avec toutes ses parties et ses moindres détails, aussi distinctement que si l'exécution était réelle. La lettre avait été écrite à un élève qui entr'autres choses, voulait savoir pourquoi le style de son maître différait tellement de celui de tous les autres compositeurs; ce à quoi Mozart répondit: *Autant vaudrait me demander pourquoi mon nez est à moi et non pas à un autre.*

Mais il n'est aucun besoin du témoignage quelque peu douteux de cette lettre, pour demeurer convaincu que Mozart travaillait ses ouvrages en bloc, ce que leur contexture démontre jusqu'à la dernière évidence, à l'oreille et aux yeux de tout musicien; et ensuite qu'il les achevait de tête, comme cela nous est également prouvé par les *fac-simile* de ses brouillons, écrits avec une propreté et minutés avec une exactitude, qui les fait ressembler à des copies au net. J'observe, en passant, la différence qu'il y a sous ce rapport entre Mozart et

Beethoven, dont les manuscrits sont indéchiffrables. Autant le travail de première intention ou de premier jet semble naturel à l'un, autant l'autre paraît avoir été dans l'habitude de soumettre ses conceptions à des remanimens laborieux. De là un double écueil que les deux maitres ne surent pas toujours éviter. Mozart, cédant à une facilité sans exemple, devint parfois trivial dans les ouvrages de moindre importance qu'il expédiait si lestement. Beethoven, sans cesse préoccupé de la recherche du nouveau et de l'extraordinaire, qu'il n'est pas toujours facile de rencontrer en compagnie du beau, avança de plus en plus dans le bizarre et finit par s'y perdre. (*)

Une loi toute spéciale de l'organisation de Mozart nous fait connaître le principe de cette activité d'esprit continue et involontaire, qu'attestent les mémorables preuves ci-dessus rapportées. Ayant reçu de la nature le cœur le plus aimant et les sens les plus impressionnables, son être toutefois avait été constitué de manière, qu'aucune de ses facultés ne pût trouver d'exercice qu'avec la participation plus ou moins directe de l'organe musical. Chaque événement qui le touchait, chaque impression un peu vive du dehors, éveillaient des cordes sympathique au foyer d'harmonie qu'il portait au dedans de lui, et où s'élaboraient aussitôt les thèmes évoqués par l'influence du moment. Par exemple, un beau site éclairé d'un beau soleil de printemps, venait-il s'offrir à Mozart, pendant ses voyages, il considérait le paysage avec une admiration d'abord muette; ses traits, habituellement graves et méditatifs, s'épanouissaient aux caresses de la nature; puis l'orchestre intérieur se mettait à jouer; l'écho en arrivait sur ses lèvres et, les yeux

(*) Comme le prouvent ses derniers quatuors de violon.

étincelans, il s'écriait enfin : *Ah si j'avais ce thème-là sur le papier !* Une fois que le rapport de l'objet à l'individu avait commencé à revêtir la forme qui devait définitivement lui rester, je veux dire lorsque les impressions produites par la réalité allaient se résoudre en images musicales, Mozart oubliait l'objet et ne songeait plus qu'à l'image. Ceci fait très bien comprendre pourquoi, malgré son tempérament inflammable et la sensibilité la plus expansive, il n'eut au fond de véritable passion que la musique. Pour ce qui est des goûts, qui servaient tout ensemble d'aliment et de contre-poids à cette passion unique, il en eut un très grand nombre. Il aima les femmes, la bonne chère, le bon vin, la campagne, la promenade à cheval, la danse, le billard, les serins de Canarie et que sais-je encore. Elève de Vestris père, il se piquait d'être très bon danseur et d'avoir la jambe belle. On assure de plus qu'il excellait à faire Arlequin et Pierrot, qui étaient ses masques favoris. Tous ces plaisirs, auxquels il aimait à se livrer, servaient, disions-nous, d'aliment et de contre-poids à sa passion unique; d'aliment, attendu que l'organe musical exerçait sur le reste de ses facultés une puissance d'assimilation qui les concentrait toutes en lui seul, et faisait ainsi concourir en définitive, au profit de l'art, les joies et les peines, toute la vie sensitive et intellectuelle de l'artiste. Mais d'un autre côté, il fallait combattre cette même passion par des moyens quelconques, ou succomber rapidement à ses excès. Nuit et jour obsédé par le démon de l'inspiration et incapable de lui opposer la résistance d'une volonté ferme, dont il était totalement dépourvu, Mozart cherche à le fuir par momens, et encore ne réussit-il pas à lui toujours échapper, soit à pied ou à cheval.

Le génie monte en croupe et galope avec lui.

S'étourdir était donc pour lui un besoin physique tellement impérieux, qu'il fallait le satisfaire à tout prix, sous peine de mort ou de démence. Cela est si vrai, qu'à mesure que la passion ou plutôt la fureur du travail augmenta en lui, et elle alla toujours croissant, nous voyons aussi le besoin de se distraire augmenter dans la même proportion. Dans sa première jeunesse, Mozart parait avoir été plus sage, plus rangé, plus économe que pendant les sept ou huit dernières années de sa vie, c'est-à-dire à une époque où les chefs-d'œuvre tombaient coup sur coup de sa plume classique, et où la continuité et la sublimité de l'inspiration, finirent par le jeter en de fréquentes défaillances.

Passant ainsi tour à tour de l'état exalté et presque fiévreux, qui accompagne la création des chefs-d'œuvre, à l'état d'enivrement que procurent les distractions bruyantes et les plaisirs sensuels, se remettant d'un excès par l'excès contraire, Mozart ne dut jamais connaître l'assoupissement de l'âme, la paresse du corps, le *far* et le *sentir niente*, l'ennui; toutes choses dont nous nous plaignons tant à nous-mêmes, et qui sont si bonnes pour reposer notre frêle machine. Cette existence ressembla au combustible qui brûle dans l'oxigène pur, où il répand, disent les physiciens, une lumière cinq fois plus intense que dans l'air athmosphérique, et se consume d'autant de fois plus vite. Mozart usait ainsi, pièce à pièce, tous les ressorts de son organisation débile dans la poursuite du beau, vers lequel il s'élançait, tantôt sur les ailes de feu de l'extase, et que tantôt il cherchait dans les plus savantes profondeurs du calcul. Fatigué, il allait se désaltérer à la source des plaisirs, et il buvait

encore la mort à cette source. L'épuisement s'annonça vers trente ans. Peu à peu, notre héros tomba dans une sorte d'hypocondrie noire et intermittente, qui n'altérait en rien son humeur ordinaire, dès que l'accès était passé, mais qui, chose remarquable, stimula outre mesure son activité déjà prodigieuse et devint, sans aucun doute, le principe moral de ses plus sublimes créations.

Il y a, dans les poésies détachées de Schiller, un apologue que vous devez connaître. Jupiter dit aux hommes : je vous donne le monde ; venez et partagez en frères. Tous accoururent, le laboureur, le marchand, le gentilhomme, le prêtre, le roi. Chacun prit ce qui était de son domaine. Quand le monde fut ainsi partagé, vint le poëte. Pourquoi arriver si tard et lorsque je n'ai plus rien à t'offrir?

Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih dem Geiste der von deinem Lichte
Berauscht, das Irdische verlohr.

C'était du moins s'excuser en poëte. Charmé d'entendre un mortel parler si véritablement le langage des dieux, Jupiter reprit ; hé bien, puisque la terre est donnée, viens me voir dans mon ciel, aussi souvent qu'il te plaira.

Personne n'usa plus largement que notre héros du privilège octroyé par Jupiter aux fils d'Apollon. Il ne se contenta pas d'avoir ses entrées grandes et petites à la cour des dieux ; il s'y établit à demeure. Doit-on s'étonner après cela, qu'il eût négligé le chétif établissement qu'il possédait dans ce bas monde, à titre d'industriel. Chacun de nous, je pense, a été admis au moins une fois de sa vie dans l'Olympe ; chacun a eu ses mo-

mens de verve, voire même d'ivresse pythique, alors que le visage en feu et le cœur bondissant d'enthousiasme, nous jetions sur une feuille de papier uni ou réglé, des choses qui paraissaient admirables, aussi longtemps que l'encre n'était pas sèche. Vous vous en rappelez sûrement, ami lecteur; ou, si par hasard, vous n'étiez pas de votre siècle; si vous n'aviez fait ni vers, ni prose, ni romances, ni mazourkas, du moins vous avez été jeune ou vous l'êtes encore; vous aurez aimé; vous aurez, le plus sérieusement du monde, juré un amour sans fin à votre maîtresse, et pris les étoiles à témoin de vos engagemens. Alors vous vous êtes trouvé dans l'Olympe, face à face avec Jupiter. Que si l'âge n'a pas glacé jusqu'à vos souvenirs, je vous demanderai ce qu'il vous semblait, dans ces poétiques momens, des choses graves et raisonnables qui plus tard devaient remplir, désenchanter, attrister, tourmenter votre vie et la flétrir peut-être. Oh que toutes ces choses importantes, *das Irdische*, nous semblaient alors petites et misérables. Entre nous et Mozart, il n'y a donc que cette petite différence: nous voyons le dieu des dieux fort rarement et Mozart vécut toujours avec lui. Pour nous, les faveurs de Jupin ne sont ordinairement que des déceptions et des moqueries, de l'eau bénite de cour. Les plus sages s'en aperçoivent vite et rentrent dans leur coquille, semblables à la limace qui aurait montré ses cornes intempestivement. Pour Mozart, ce fut une suite de dons continuels, éclatans, célestes qui dédommageaient le poëte au centuple, d'avoir été exclu du partage de la terre.

Aussi, en étudiant le caractère de Mozart sous toutes ses faces, croit-on y reconnaître moins l'image d'un individu, que le type du caractère générique attribué à la

classe d'hommes que Dieu a faits poëtes-écrivains ou poëtes-artistes. Une profonde insouciance sur le positif; un mépris ineffable pour la sagesse du monde, ou plutôt une ignorance complète de ses maximes; une franchise sans réserve, parce qu'elle ne voit aucun intérêt à rien cacher; une générosité aveugle, parcequ'elle ne connait point le prix de ce qu'elle donne et ne calcule jamais les conséquences de ce à quoi elle s'expose; enfin comme résultat de tout ceci, une disposition incorrigible à se laisser duper et circonvenir toutes les fois que l'occasion s'en présente. Ces qualités, pires que des vices, aux yeux d'un homme du monde, bien qu'elles soient assez souvent le gage d'une vocation poétique, se trouvaient réunies au plus haut degré en Mozart, par la raison que personne ne fut jamais aussi poëte que lui. Mais nous devons y ajouter un trait qui lui est spécial et qui dépasse même l'idée abstraite ou l'idéal que l'on se fait communément du caractère de ses pareils. Quelqu'indifférens qu'on suppose les hommes poétiques sur leurs intérêts positifs, il en est un néanmoins qui les a toujours occupés et beaucoup. Tout en se promettant de vivre dans l'avenir, on les a vus aussi rechercher avec ardeur la gloire dans le présent; ce désir a même toujours été considéré comme un des plus nobles attributs de leur nature d'artiste et de poëte. Or, dans tous les états et dans celui de musicien plus que dans aucun autre, la gloire, c'est-à-dire les suffrages de la majorité, conduisent à la fortune; et, la fortune arrivant à la suite de la gloire, il est probable que les habitués les plus assidus de l'Olympe se résigneront toujours d'assez bonne grâce à subir l'effet en faveur de la cause. A ce prix, M.r de l'Empyrée lui-même eut consenti à devenir riche. Ce fut tout le con-

traire pour Mozart. Il aurait volontiers accepté l'effet, lui ; mais c'est la cause qui lui répugna ; non pas la gloire contemporaine précisément, mais les moyens de l'acquérir, ce qui du reste est à peu près la même chose ; car qui veut le but doit vouloir les moyens. Hoffmeister, son éditeur, lui mandait un jour dans sa correspondance mercantile : « Ecris d'un style plus populaire, « autrement, je ne pourrai pas te vendre. » Mozart lui répondit : « Soit ; je jeûnerai et ne m'en inquiète pas « plus que du diable. » (*Nun, so hungere ich und schere mich den Teufel darum.*) Le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, ne sont que du sublime de théâtre ; le *soit, je jeûnerai,* est le sublime de l'héroïsme artiste, mis réellement en pratique.

Nous savons un autre musicien qui méprisa la popularité et ne travailla que pour l'acquit de sa conscience ; mais ce musicien, le grand Bach, pouvait braver la mode sans nuire à ses intérêts. Il avait une place assurée, tranquille, honorable qui suffisait à nourrir lui et ses vingt enfans. Indépendant du public sous ce rapport, il se dérobait aussi à la compétence des juges vulgaires, par le genre de ses travaux. Quant à Mozart, il fut constamment à la merci du public qui le faisait vivre au jour la journée ; il travaillait pour le théâtre. Plaire ou ne pas plaire au public, était donc pour lui la question de Hamlet : *to be or not to be*, et comme il écrivait ses opéras dans l'intention qu'ils fussent représentés et écoutés, il comprit bien qu'il fallait obéir au goût de ses juges ou n'être plus. Malheureusement, le naturel, ou la conscience d'artiste si vous le voulez, l'emporta sur toutes les nécessités de position. Mozart fit des efforts de génie pour ne plaire que le moins possible, et il y réussit parfaitement.

Que n'eut-il pas donné pour se soustraire à l'esclavage odieux où le retenait sa situation précaire! Longtemps, il ambitionna une place de premier maître de chapelle à quelque cour d'Allemagne. Avec des moyens d'existence assurés et le bâton du commandement à la main, il eut fait la loi à son public, au lieu de la recevoir de lui, il lui eut imposé le beau, comme d'autres directeurs généraux lui imposent le médiocre. N'est-il pas très curieux de voir comment il s'y prenait pour atteindre au but de ses désirs. A Munich, il va trouver l'intendant, comte de Sceaux, et lui dit: « *Vous n'avez personne* « *qui vaille en fait de compositeurs; je crois donc* « *vous obliger en vous offrant mes services.* » A Vienne, un monarque mélomane et qui se croit connaisseur, le complimente sur le succès de l'*Enlèvement*; toutefois Sa M. I. ajoute: « prodigieusement de notes, « mon cher Mozart. » — *Pas une de plus qu'il n'en faut, Sire.* « A Berlin, le Roi lui demande ce qu'il pense de sa chapelle qui coûte des sommes énormes et qui est pour S. M. une affaire de goût, autant que d'amour-propre. « *Ils sont beaucoup de virtuoses;* « *cela est vrai; mais l'ensemble n'est pas des meil-* « *leurs.* » Notre pauvre héros ne fut placé ni à Munich, ni à Vienne, ni à Berlin. Et n'allez pas croire, je vous prie, qu'en parlant de la sorte, il affectât le moins du monde d'être plus sincère qu'il ne convient. Il n'y eut jamais en lui ombre d'affectation. En parlant de la sorte, il croyait ne rien dire qui ne fût très convenable, très opportun et qui même ne dût le servir dans l'esprit de ceux qui l'écoutaient. Il disait toujours la vérité, par la même raison que les enfans la disent, parce qu'il ne comprenait point l'utilité de la dissimulation et du mensonge.

Avec si peu de complaisance pour le goût du public et un langage si peu courtisanesque à la cour des rois, au moins Mozart aurait-il dû chercher à se concilier une troisième puissance de qui dépendait surtout la fortune de ses ouvrages de théâtre, nous voulons dire les chanteurs italiens. Hélas! ce fut justement cette grande et despotique puissance qu'il exaspéra le plus contre lui. Les causes encore subsistantes de la répugnance de ces chanteurs pour la musique de Mozart, sont trop généralement connues pour avoir besoin d'être détaillées ici. Il suffira de dire que cette musique leur ôtait une bonne partie de leurs moyens de succès habituels, et leur demandait, par compensation, des connaissances de musicien et des talens dramatiques qu'il était rare de trouver chez eux. Aussi, arriva-t-il ce que notre héros aurait bien dû prévoir. Les virtuoses indignés le traitèrent en ennemi et en rebelle; ils firent de leur mieux pour le perdre, là où ils étaient obligés de le chanter, c'est-à-dire à Vienne; mais en Italie, où ils étaient les maîtres absolus, ils n'auraient pas souffert qu'on leur imposât cette odieuse musique, que repoussait d'ailleurs également le goût national. Voilà pourquoi, malgré sa renommée et ses triomphes précoces à Milan, Mozart ne reçut jamais de commande d'aucune direction italienne, depuis que la manière de l'auteur de *Mithridate*, eût progressivement dégénérée en celle de *Figaro* et de *Don Giovanni*.

Les choses étant ainsi, Mozart n'en eut été que plus libre de travailler pour le théâtre lyrique de sa nation, dont il avait été le fondateur en quelque sorte. L'*Enlèvement* avait eu du succès en Allemagne, et les chanteurs indigènes n'avaient pas les mêmes raisons que leurs confrères italiens pour détester les opéras de Mozart.

Ils étaient beaucoup moins virtuoses et ils savaient mieux la musique. A quoi donc attribuer l'oubli où l'Allemagne laissa près de dix ans, le seul compositeur dramatique national qu'elle eût alors avec Dittersdorf ? (*) On pourrait y trouver plus d'une raison ; je me borne à celle qui paraît avoir été la plus décisive. L'opéra allemand était à cette époque, ce qu'était notre opéra russe, tout récemment encore ; il n'existait point ou n'existait qu'à l'état d'embryon. Aucun des grands maîtres nationaux, avant Mozart, n'avait daigné travailler pour le théâtre national. Les opéras de Händel, de Gluck, de Hasse et de Graun, ont été composés sur des textes italiens ; plusieurs sur des textes français et anglais. D'autre part, la théorie du drame musical se trouvait chez les Allemands dans l'imbécillité de la première enfance ; les paroliers cherchaient à *excuser* le chant ; ce qui veut dire qu'ils arrangeaient toujours les événemens de leurs pièces de manière, que le personnage fût invité à chanter et pour cause, ou qu'il trouvât lui-même quelque raison de le faire, *sans choquer la vraisemblance*. Il en résultait une comédie à ariettes (Operette) d'une espèce inférieure au vaudeville même. Puis, on avait encore des opéras-féerie, farces d'une platitude abjecte, tirées ordinairement de quelque tradition populaire, et composées avec des chansons et des danses nationales ; ce qu'on nommait le genre viennois. De même que les bons compositeurs, les bons chanteurs du pays consacraient leurs talens à l'opéra italien. Il était donc tout naturel que les vrais mélomanes ne connussent pas d'autre spectacle que ce-

(*) Dittersdorf composa, de 86 à 98, quinze ou seize opéras allemands. Mozart n'en composa que deux, faute d'occasion, non de bonne volonté.

lui-là. L'opéra national, ou ce qui en tenait lieu, devait être abandonné au peuple. Voilà à quelles pièces succèdait *l'Enlèvement*, une musique tour à tour mélodieuse, brillante, pathétique et bouffonne; mais d'une bouffonnerie originale et savante. Au total, l'ouvrage était d'une compréhension plus facile qu'*Idomeneo* et que quelques opéras subséquens de Mozart. Néanmoins, il différait si prodigieusement de tout ce que les habitués de l'opéra indigène avaient connu et aimé jusques-là, qu'il dût s'écouler bien des années avant que le goût des masses atteignit le niveau d'un système de composition qui était à l'ancien, ce que la plus grande force de l'âge est à l'enfance débile. On croyait autrefois dans la patrie des Bach et des Mozart que la bonne mélodie est celle que tout le monde retient et chante au sortir du spectacle. Forkel pense au contraire que ces mélodies-là sont toujours de l'espèce la plus commune. A mon avis, ces deux règles souffrent trop d'exceptions pour pouvoir être érigées, l'une ou l'autre, en principe général. *Malbrouk* est une mélodie fort triviale, *God save the King* une mélodie qui ne l'est pas du tout, et elles sont incontestablement populaires au même degré. Quoiqu'il en puisse être, les airs de *Belmont*, de *Constance* et d'*Osmin*, n'étaient pas de ceux que tout le monde retient facilement, et encore bien moins de ceux que tout le monde pourrait chanter. Les connaisseurs, sans aucun doute, faisaient le plus grand cas de l'ouvrage; mais les directeurs de théâtre se trouvaient apparemment d'un autre avis, après avoir consulté leur caissier, pour eux le plus infaillible des critiques.

Il parait certain que le goût des petites choses dominait alors dans le public allemand. L'honnête dilettante du comptoir et de la boutique aimait à retrouver

sur la scène, les ariettes que lui disait sa fille en s'accompagnant des deux accords qu'elle avait appris à toucher sur sa guitarre ou sur son épinette à quatre octaves, et il aimait encore à rapporter du théâtre, de quoi renouveler la provision de mademoiselle Hannchen ou mademoiselle Gretchen. C'était l'heureux temps aussi où chacun lisait avec délices Gellert et Salomon Gessner. La musique contemporaine est un miroir du siècle non moins fidèle que la littérature contemporaine. Gessner et Byron! Hiller et Beethoven! n'est-ce pas tout l'abîme qui sépare notre monde actuel du monde de nos pères?

Le succès extraordinaire de la *Flûte magique* ne prouve nullement que le goût du public eût beaucoup changé de 82 à 91. Nous avons déjà vu dans le premier volume et nous verrons encore mieux, quand nous serons arrivés à l'analyse du dit opéra, que l'honneur de cette vogue appartenait dans l'origine à Schikaneder beaucoup plus qu'à Mozart.

Tel, se découvre aux investigations du biographe, l'enchainement providentiel des circonstances qui empêchèrent le plus grand compositeur dramatique de se vouer exclusivement à la carrière du théâtre, qui en firent un homme universel par nécessité, et barrèrent le chemin de la fortune et des honneurs au plus laborieux des musiciens, pour qu'il travaillât toujours avec la même ardeur, stimulé par le double aiguillon du besoin et du génie.

Nous regrettons de ne pas savoir au juste le produit annuel des ressources que Mozart cumulait pour vivre et dont on a vu ci-dessus l'énumération curieuse. Faute de données précises à ce sujet, nous devons rapprocher quelques détails épars dans le recueil de M.r de Nissen,

d'où l'on pourrait conclure que notre héros jouissait d'un revenu assez honnête, quoique toujours insuffisant entre des mains qui s'ouvraient pour tout le monde. Ainsi, nous apprenons que son logement à Vienne lui coûtait 800 flor., juste le montant de la pension qu'il tenait de l'Empereur Joseph, en qualité de maître de chapelle honoraire. Pendant la belle saison, il louait une maison ou une maisonnette de campagne et tous les matins, il avait l'habitude de se promener à cheval. Très hospitalier de son naturel, Mozart exerçait l'hospitalité en véritable grand seigneur, puisqu'il nourrissait des bouffons et des parasites à sa table. Du moins, est-ce ainsi que Madame de Nissen qualifie les habitués de la maison, en y ajoutant même la dénomination énergique de sangsues. Les amis de table et de bouteille ne plaisent jamais beaucoup à une ménagère. Finalement, il y avait dans le budjet mozarien un article de dépenses secrètes, dont le secret était mal gardé. « Mozart confiait tout à sa femme, « tout jusqu'aux petites infidélités qu'il lui faisait; mais « il n'y avait pas moyen de se fâcher contre lui; il « était si bon. » Et Madame Mozart si bonne aussi, s'écrieront en chœur tous mes lecteurs mariés.

Toutes ces habitudes de gentilhomme prouvent que Mozart aurait eu de quoi vivre s'il avait vécu plus sagement. Avec de l'ordre et de l'économie, avec la moindre entente des affaires de ce monde, il serait bientôt arrivé, infatigable et rapide travailleur qu'il était, sinon à l'opulence, du moins à l'aisance. Plus indépendant, son ardeur pour le travail aurait cédé peut-être à son ardeur non moins grande pour le plaisir; il eût composé avec choix; il eût composé moins et qui sait même s'il eût toujours composé avec cette verve et cette mobilité d'imagination, que les vicissitudes d'une exis-

tence gênée, remuante, soumise à un flux et reflux perpétuel des espèces, devaient contribuer à entretenir très certainement. Un état de fortune précaire parait favorable à la complexion du génie. Que d'artistes et de poëtes n'a-t-on pas vu s'engourdir dans les mollesses d'une prospérité continue. La marée était-elle haute dans ses finances, avait-il touché le prix de quelque bonne commande, la recette d'un concert où le public ne lui avait pas fait faute, alors il se trouvait toujours de prêt quelque nouveau chef-d'œuvre, à l'inauguration duquel tous ses amis, artistes et amateurs, étaient priés de venir assister. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta!* Et il disait aussi : *Gia che spendo i miei danari, io mi voglio divertir.* Quant à cela, personne n'avait garde d'y manquer, je présume, ni lui, ni ses amis, ni ses nobles protecteurs, les mélomanes de la haute société. Bonne chère, bon vin, chanteuses italiennes, chanteuses allemandes, musique de Mozart, exécutée par Mozart et par les premiers virtuoses de Vienne. Avait-il ainsi restitué au public, tout l'argent qu'il en recevait dans les librairies de musique, au théâtre, aux académies par souscription et en remboursement de ses cachets à la fin du mois ; alors commençait chez lui la désolation de Babylone ; alors notre Amphytrion de crier famine, d'emprunter à droite et à gauche, d'engager tout ce qu'il avait d'engageable, d'envoyer à la découverte de quelqu'argent, ces mêmes amis qui devaient, pour leur peine, l'aider à le manger derechef. Ces alternatives de bonne et de mauvaise fortune étaient très loin d'avoir une durée égale. L'argent ne se gagne pas aussi vite qu'il se dépense, en sorte que la bourse de notre héros, n'ayant pas plus de fond que le tonneau des Danaïdes, laissait couler les espèces et ne les rete-

nait pas. Que n'a-t-il assez vécu pour voir *Robert-le-Diable*. Comme il eût applaudi à ces vers de la Sicilienne : *L'or est une chimère ; sachons nous en servir*. Un homme qui devançait si bien dans la pratique, la morale de M.r Scribe, dut reconnaitre mieux qu'un autre, combien il est difficile de se passer d'une chimère qui est le premier moteur de la machine ronde.

J'ai lu dans une feuille musicale un article relatif à l'institution qui se nomme : *Verein der Musik-Freunde zu Wien*. Cette espèce de conservatoire, où plus de 200 élèves reçoivent l'enseignement gratis, possède une collection de manuscrits notés, de livres précieux et d'autographes de presque tous les musiciens indigènes. « J'examinais, dit l'auteur de l'article, avec un senti-« ment de vénération et de piété ces reliques des grands « artistes ; toutefois, je ne pus m'empêcher de sourire, « lorsque dans la première feuille de l'écriture de Mo-« zart qui me tomba sous la main, je reconnus une let-« tre à un de ses amis, dans laquelle il se plaint amè-« rement de manquer d'argent et réclame avec instances « un prompt secours. » Vous souriez-aussi, n'est-il pas vrai ?

L'argent arrivait-il enfin, de manière ou d'autre, notre héros recommençait de plus belle. Il avait à cet égard l'imprévoyance et l'incurie puériles du sauvage, qui vend son lit le matin et le pleure au soir. C'est d'ailleurs une chose à la fois triste et plaisante de voir comment ses amis les artistes et autres abusèrent de ce caractère d'enfant. Je rapporterai là-dessus deux anecdotes que l'on nous donne pour authentiques. (*) Voici la première.

(*) C'est la veuve de Mozart qui les rapporte.

Certain comte polonais se trouvait à une des réunions musicales qui avaient lieu ordinairement le dimanche chez Mozart. Il parut enchanté d'un nouveau quintette pour clavecin et instrumens à vent, qu'on exécutait ce jour-là. Après en avoir témoigné toute son admiration au compositeur-virtuose, ce mélomane le pria de composer pour lui un trio de flûte dans le même style. Mozart promit de s'en occuper, sitôt qu'il en aurait le loisir. Le lendemain, il reçut, de la part du comte, un billet rédigé dans les termes les plus flatteurs et accompagné d'une annexe de 150 ducats d'Autriche, qu'on le priait d'agréer comme un témoignage de reconnaissance pour le plaisir que l'on avait goûté chez lui. Il était assez difficile de faire le généreux avec Mozart. Lui, fort reconnaissant à son tour, envoya au seigneur polonais la partition originale et non encore publiée du quintette qui avait obtenu ses suffrages. C'était, on en conviendra, ne pas demeurer en reste de courtoisie. Quelque temps après, le polonais quitta Vienne, y revint au bout d'un an et alla s'enquérir du trio de flûte qu'il avait commandé. « Pardon, monsieur le comte, mais je « ne me suis pas encore senti disposé à rien écrire qui « fût digne d'un connaisseur tel que vous. » — Dans ce cas, mon cher Mozart, vous vous sentirez peut-être disposé à me rendre mes 150 ducats. Mozart lui compta l'argent sans dire mot. Du quintette, il n'en fut plus question; mais bientôt après, l'ouvrage parut à Vienne, chez Artaria, arrangé en quatuor pour le clavecin, violon, alto et basse. L'auteur était entièrement étranger à cette publication. C'était un nouveau témoignage de la reconnaissance et de l'admiration du noble comte.

Voici l'autre anecdote. Mozart ayant reçu une fois à je ne sais quelle occasion, 50 ducats de l'Empereur, le

clarinettiste Stadler, un de ses intimes et qu'il ne faut pas confondre avec l'abbé Maximilien Stadler, eut vent de cette bonne nouvelle. Aussitôt il se présente chez Mozart les larmes aux yeux, et lui apprend qu'il est perdu, mais ce qui s'appelle perdu, si quelque ami généreux ne lui avance 50 ducats, ni plus ni moins. Mozart a lui-même un besoin très pressant de cet argent, comme toujours; mais ce pauvre Stadler parait si désespéré. «Tiens; voilà deux montres d'or à répétition; va les mettre en gage, apporte m'en la reconnaissance et n'oublie pas de les retirer à temps.» Le terme arrive; Stadler n'a pas le sou, et Mozart serait fâché de perdre ses montres, cadeaux qui lui rappellent d'heureux jours. Que faire? Mais rien de plus simple, mon excellent bienfaiteur. Il n'y a qu'à me donner les 50 ducats plus les intérêts, et je vous rapporte vos montres à l'instant même. — Soit. Et Stadler de courir et si vite, que les 50 ducats se perdirent en chemin et n'arrivèrent jamais chez l'usurier. Oh pour le coup, Mozart prit son parti. Il chapitra vertement l'ami intime et puis?..... puis il lui donna un concerto de clarinette en *la* majeur (le N° 144 du catalogue thématique) avec l'argent de route nécessaire pour aller à Prague, et des lettres de recommandation qui lui valurent une bonne place, car il avait du talent, ce Stadler, tout mauvais garnement qu'il était.

Du reste, Mozart paraissait habitué et comme résigné à ses manœuvres d'escroc. Ces choses lui arrivaient trop souvent, pour qu'il dût s'en émouvoir beaucoup. Toutes les fois donc qu'il apprenait un tour de ce genre, un vol d'argent ou de musique, il s'écriait: le gueux! (der Lump!) et le moment d'après il n'y songeait plus. Il n'y eut jamais d'homme peut-être, sur qui les

passions haineuses exercèrent moins d'empire. Non seulement la colère lui manqua contre les amis de l'espèce de Stadler, mais ses ennemis même, les gens qui lui voulurent et lui firent notoirement le plus de mal, n'en obtenaient aucun retour. Mozart ne se vantait point de leur pardonner. C'eût été un grand effort moral que de pardonner, et les efforts de génie étaient les seuls dont il fût capable. Il ne s'occupait pas de ses ennemis; leurs dispositions et leurs menées lui étaient absolument indifférentes, et voilà tout. Salieri recevait très fréquemment les visites de Mozart, qui l'abordait toujours d'un air enjoué et lui disait avec sa bonhomie habituelle : « papa, voudriez-vous me faire apporter quelque vieille « partition de la bibliothèque impériale. » On apportait la partition. Mozart allait s'établir dans un coin de l'appartement et s'oubliait des heures entières dans sa lecture, comme s'il eût été chez lui, en robe de chambre, à côté de sa femme, au lieu de se trouver dans le cabinet d'un personnage officiel, d'un directeur général de musique, son ennemi déclaré. Un témoin oculaire, élève de Salieri, a consigné le fait dans la Gazette de Leipzig.

Si aucune des passions malfaisantes ne put germer au cœur de notre héros, en revanche les sentimens bienveillans, tendres et affectueux, débordaient en lui et se répandaient sur toutes choses. Il y avait excès de la faculté aimante, ou plutôt il lui manquait son contrepoids nécessaire, puisqu'elle excluait l'indignation, sinon le mépris, qu'un coquin doit inspirer à l'honnête homme. L'exemple de Stadler et de tant d'autres, prouve que chez Mozart l'affection, même en amitié, survivait à l'estime. Eloigner quelqu'un qu'il aimait encore, en dépit de sa bassesse, refuser un travail ou un secours

d'argent qu'on lui demandait, lui aurait coûté davantage que d'oublier une vilaine action, de prendre la plume, ou de mettre la main à la bourse. En agissant comme il faisait, il céda toujours à un penchant, nous le répétons, et n'obéit jamais à un principe. Qu'avec tant de faiblesse, ses meilleures qualités fussent devenues pour lui, une source intarissable de peines et d'embarras domestiques, c'est ce qui ne pouvait manquer d'arriver. Sa veuve nous en fait légèrement la confidence. Je conçois les chagrins de la mère de famille; j'apprécie la sincérité du témoin historique; mais après tout, qu'est-ce qu'une femme ne pardonnerait pas à un mari toujours amant, tel qu'elle nous dépeint le sien. Parmi les preuves de l'affection extraordinaire qu'il lui portait et que M.r de Nissen a pu recueillir sans compiler, je n'en citerai qu'une seule. Quand Mozart allait faire sa promenade équestre, ce qui avait lieu tous les jours, à cinq heures du matin, pendant la belle saison, il ne partait jamais sans laisser près du lit de sa femme, encore dormante, un papier rédigé en forme d'ordonnance, où il lui souhaitait d'abord un heureux réveil, après quoi suivait l'indication minutieuse de tout ce que la chère Constance avait à éviter, pour ne pas compromettre sa santé et sa bonne humeur, jusqu'à son retour, dont il lui marquait l'instant précis. L'amant le plus amoureux en aurait-il fait davantage? Je ne parle pas des amans qui passent leur vie à s'écrire, mais d'un amant qui aurait eu pour les occupations épistolaires, la répugnance bien connue qu'elles inspiraient à Mozart. Mais pour lui, il n'y avait plus de sacrifices d'aucun genre, dès qu'il était entraîné par une impulsion du cœur. Cette exubérance de tendresse s'étendait jusqu'aux animaux. On a vu Mozart pleurer un

serin mort, et lui ériger un monument, avec une ép
de sa façon.

Quelques unes de ces particularités vous ser
vulgaires et mesquines ; ridicules peut-être. Elle
à mes yeux d'un prix inestimable. Et quand il ne
rait que de notre chef de bureau ou de notre voi
campagne, de pareils traits de caractère mérite
déjà l'attention, comme formant un contraste
avec le type moral dominant de l'espèce humai
surtout de l'espèce masculine, l'égoïsme. Or, il s'a
Mozart en qui le musicien est le plus pur ref
l'homme. Rappelez-vous *Belmont, Ottavio, Zar*
tant de mélodies vocales et instrumentales où res
une tendresse si expansive, un dévouement si e
et cette bienveillance angélique qui voudrait emb
le genre humain dans un sentiment de commune f
nité ; tous caractères que je n'ai jamais sentis au
degré dans les compositions d'aucun autre maître. Q
ce que ces chants, sinon la confession intime d'un
vidu, qui fut le serviteur dévoué de tous ceux q
demandèrent un service, qui ne cessa d'être po
femme le plus tendre des amans, qui lut et étudia
quillement dans le cabinet de son ennemi mortel, qui
ra un oiseau et ne sut jamais parler qu'en musiqu
demeure de Zarastro, cette enceinte sacrée où l'on n
nait point la vengeance, n'était-ce pas l'âme de Mo

L'esquisse psychologique que nous venons de t
ne nous montre encore toutefois que le tempér
moral extérieur, si je puis dire ainsi, ou l'homm
parent. Quelques unes des qualités de Mozart, je
des moins bonnes, ne furent, comme nous l'avons
qu'une réaction inévitable du physique sur le m
d'autres, telles que la prodigalité et l'habitude de

ler vrai au delà de ce que permettent la politesse et la prudence, se décomposent à l'examen en pures négations, résultat d'une complète indifférence pour les intérêts que le monde place avant tout. Cette face extérieure du caractère de Mozart, nous présente ainsi un des plus heureux et plus aimables naturels qui se puissent imaginer; un être noble et bon, mais non pas un être grand et vertueux, car la vertu est une lutte victorieuse contre nous-même, et Mozart ne devint ce qu'il fut, qu'en cédant toujours à sa nature. Mais il y avait en lui un autre homme qui semblait contraster avec le premier, par la raison même qu'il n'en faisait qu'un avec lui. L'artiste était moulé sur le bourgeois ou le bourgeois sur l'artiste, exactement comme une médaille sur sa matrice, de manière que tout ce qui était en creux sur celui-ci, se reproduisait en bosse sur celui-là. Qu'on me passe cette comparaison bizarre, mais qui rend bien ma pensée. Le rapport entre ce qu'on nomme le monde réel et le monde idéal, se trouvait renversé pour notre héros. L'art était son monde véritable à lui, sa vie sérieuse et réelle, et le monde positif, une ombre qui l'amusait quelquefois, sans jamais l'occuper beaucoup. Encore, n'en recherchait-il que le côté poétique, l'amour, l'amitié et le plaisir. Par conséquent, chacune des forces morales et intellectuelles, qu'il déployait en sa qualité de citoyen du monde idéal, devait se manifester par une absence ou une négation proportionnée de cette même force, dans le cours de la vie ordinaire. Ainsi, plus il mettait de calcul et de logique dans une composition, moins il lui en restait pour conduire son ménage; mieux il avait sondé les mystères du cœur humain dans leur analogie musicale, et mieux on le trompait sur ce qu'il y a de plus pro-

saïque au monde, les intérêts d'argent. De mên
efforts inouïs et persévérans, sa volonté inébr
dans la poursuite du but qu'il se proposait com
tiste, ne lui laissaient plus de volonté et d'éner
celles de ses penchans, lorsqu'il s'agissait de
sociaux à remplir. Evidemment, l'autre *moi* n'ava
res l'occasion de se faire reconnaître en lui, n
discours, qui équivalaient au dialogue parlé dans l
ni à ses actions, resserrées dans la sphère étroi
industriel, vivant avec peine de son travail. Moza
rait pu se montrer intérieurement, qu'il ne l'
toujours voulu. Le langage sentimental lui répu
ainsi qu'à beaucoup d'hommes d'une sensibilité pr
Il n'aimait pas à s'entretenir de ses émotions et
forçait de les cacher sous une parole brusque et
lière. Ce ne fut que dans quelques rares momens
tation, qu'on l'entendit énoncer une opinion profon
sentie, quoique mal rendue, sur des sujets qui
tachent aux faces les plus sérieuses de l'existence
la destinée humaines. Alors, quelques lueurs sou
illuminaient le fond caché de l'individu, comme un
jaillissant dans les ténèbres, découvrirait un t
au loin. Mais ces sortes d'épanchemens étaient in
taires. On dirait même qu'après s'y être livré,
en éprouvait une espèce de honte; il revenait bie
à son langage facétieux et goguenard, remplissa
verre, et *il n'était plus possible après cela d'*
rer une parole raisonnable, comme le dit M.r
litz. Mozart ne semblait-il pas comprendre qu'
nait de faire un vol à l'improvisation musicale
papier réglé, seuls dignes de recevoir ses confi
sur de pareils sujets. C'est donc là et là unique
qu'il convient de chercher l'homme véritable, les

sérieux de sa vie, sa force, sa grandeur et ses vertus. Oui, je ne crains pas d'assimiler les travaux de Mozart aux actions les plus vertueuses, et par le principe moral qui leur a donné naissance, et par les sacrifices de tout genre qu'ils lui ont coûtés, et par les résultats qu'ils ont et auront à tout jamais pour ses semblables. Que d'hommes ont béni et bénissent encore en Mozart, le bienfaisant génie auquel ils doivent quelques unes de leurs plus nobles jouissances, ou le mémorialiste intime de leur passé le plus doux, ou bien enfin l'enchanteur immortel qui ressuscite dans leur âme un souffle de poésie, alors qu'autour d'eux, la poésie est déjà morte de tous côtés !

Après avoir établi le rapport général de la vocation de Mozart à sa destinée, à son caractère et à l'ensemble de ses travaux, nous allons essayer de retrouver les mêmes concordances, entre les phases les plus marquantes de sa vie, les traits spéciaux de son individualité, et ses principales œuvres, que nous examinerons comme elles se suivent, et dans chacune des branches de l'art où elles sont restées modèles. D'après cette dernière considération, j'ai cru devoir exclure de mon examen la musique de piano et en général la musique concertante de Mozart ; non que dans cette masse d'ouvrages, il n'y en ait encore beaucoup d'admirables ; mais tel est le malheur attaché à la musique concertante, que tout progrès nouveau de l'exécution, la fait crouler par sa base, c'est-à-dire par la partie principale. On y cherche le virtuose beaucoup plus que le compositeur, et dans les concertos de Mozart on ne le trouverait plus, à l'époque des Kalkbrenner, des Moschélès, des Chopin, des Thalberg et des Liszt.



IDOMENEO RÈ DI CRETA

OSIA ILIA E IDAMANTE.

Opéra héroïque en trois actes.

Des études poursuivies sans relâche à travers d'interminables voyages, des essais de composition en tout genre, les distractions qui s'attachent à la vie d'un virtuose ambulant, et plus que tout la surveillance rigide d'un père qui ne le quittait pas plus que son ombre, retardèrent pour Mozart l'âge des premières amours. L'art réclamait sans partage, son enfance et les premières années de sa jeunesse. Ce n'était pas trop pour devenir un virtuose et un compositeur, pour étudier et connaître à fond tous les maîtres anciens et modernes. Mozart n'aima donc, que lorsqu'il n'eut plus rien à apprendre. Alors aussi, les circonstances venaient d'émanciper le jeune homme, au grand regret de son Mentor paternel. Dès qu'il lui fut loisible de regarder autre chose qu'un cahier de musique et les touches de son piano, il vit Aloyse, il vit Constance; il en vit beaucoup d'autres que ses biographes ne nomment pas.

Jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans, Mozart fut un des musiciens les plus remarquables de son siècle et certainement le plus extraodinaire, par la précocité de ses talens, par son aptitude à composer dans tous les styles et par l'alliance d'une virtuosité accomplie avec le

don d'improviser et de lire la musique plus facilement que personne. Il faisait de tout, mais plus ou moins comme tout le monde ; je veux dire comme les compositeurs placés sur la même ligne que lui. Cette ligne était loin encore de marquer le premier rang parmi les contemporains. Mozart n'approchait ni de Gluck ni de Piccini, dans ses opéras sérieux et bouffes, ni de Joseph Haydn dans ses symphonies et ses quatuors, ni de Michel Haydn dans sa musique d'église. C'était un compositeur très brillant et très peu original, un virtuose comme tous les virtuoses, courant après la fortune et les protecteurs, avide de succès, du reste aussi enfant qu'on peut l'être à vingt ans passés. La crise qui devait déterminer sa puberté intellectuelle arriva enfin ; son cœur et son génie s'éveillèrent à la fois aux accens mélodieux d'Aloyse Weber. Aloyse le trahit, n'importe. Elle lui avait donné une existence nouvelle, et Mozart, dépouillant le moi provisoire où il avait vécu jusqu'alors, devint bientôt un autre artiste en même temps qu'un autre homme. *Idomeneo* fut le premier résultat apparent de cette métamorphose.

Rien de plus étrange que le sort de cet opéra. Accueilli avec faveur dans sa nouveauté, il n'eut qu'un succès passager et local, borné à quelques représentations que l'auteur dirigea lui-même à Munich. Depuis, Mozart ne le vit jamais redonner sur aucun théâtre et l'ouvrage resta dans son portefeuille, trésor enfoui et destiné à enrichir la postérité, sans aucun doute. Nullement. *Idomeneo* nous échappe, comme il avait échappé à ses contemporains. On sait qu'il existe, mais on ne le connait que de réputation ; on ne le voit ni au théâtre, ni aux soirées musicales ni aux concerts ; il se réfugie dans les bibliothèques, et ses rares admirateurs

ne peuvent lui offrir que l'hommage silencieux d'une lecture. Voilà bientôt soixante ans que cette espèce de charme pèse sur le chef-d'œuvre et en interdit l'approche aux dilettanti. Qu'en devons-nous conclure ? que la haute réputation de l'ouvrage pourrait bien n'être qu'un préjugé, et que dans le fait il n'y aurait pas à s'étonner beaucoup de ce qu'une musique morte réellement, selon toute apparence, fût si lente à revivre. Il se jugeait donc bien mal le compositeur qui mettait *Idomeneo* et *Don Giovanni* au-dessus de toutes ses autres productions dramatiques. Mais alors comment les autres opéras ont-ils fait pour être joués un demi-siècle sur tous les théâtres du monde, et *Idomeneo* pour être abandonné, presqu'au moment de sa naissance ?

Le doute parait grave, la question embarrassante. Pour y répondre, examinons l'opéra et tâchons de l'examiner avec le détail et l'attention que mérite un si grand ouvrage, mais que la critique nous semble lui avoir refusés jusqu'à présent. M.r de Nissen lui-même, qui a tout compilé, n'a pu recueillir sur *Idomeneo* que trois ou quatre pages d'observations insignifiantes et décousues. Il nous faut commencer par le libretto.

Comme il n'y avait pas d'amour dans l'histoire d'Idoménée, et comme sans amour un opéra était regardé impossible, l'abbé Varesco, auteur des paroles, imagina d'abord une *Ilia*, fille de Priam (je ne dis pas d'Hécube) qui, emmenée prisonnière dans l'ile de Crète, tombe amoureuse d'Idamante, lequel Idamante lui ayant sauvé la vie, on ne sait où ni comment, a eu le cœur transpercé de la même flèche, à cette occasion, et s'est fait l'esclave de sa captive. (style de parolier italien). Varesco imagina ensuite qu'Electre, fille d'Agamemnon, et un peu mieux connue que l'autre princesse, avait été

fiancée à Idamante et qu'elle était arrivée à Sidon pour terminer l'affaire. Le docte abbé voulait dire Cydonia, qu'il confond avec Sidon, la ville phénicienne. Cette Electre, personnage furieux et jaloux, est un calque de l'Hermione de Racine. A présent voici la marche de la pièce. — *1er acte.* Arbace, confident d'Idoménée, vient apporter la fausse nouvelle de la mort du Roi absent. Idamante le pleure en bon fils; mais il règne dès ce moment et rien ne s'oppose plus à son union avec Ilia. Désespoir d'Electre; orage et retour d'Idoménée. Le Roi, pour avoir la vie sauve, a fait vœu d'immoler à Neptune le premier qu'il rencontrerait sur la plage. Il a prononcé la mort de son fils. — *2me acte.* De même qu'Agamemnon, Idoménée garde son funeste secret et comme lui, il voudrait épargner la victime. Idamante partira avec Electre pour le continent de la Grèce. Le prince qui ne comprend pas le motif de son exil, se livre à la douleur; pathétiques adieux, qu'interrompt le chœur des Crétois épouvantés. Un monstre envoyé par Neptune et cousin-germain de celui qui fit périr Hyppolyte, a paru sur les flots. On le voit qui se balance au fond du théâtre. Le tonnerre, vengeur du parjure, gronde sur Idoménée et sur son peuple; tout fuit, tout se disperse. — *3me acte.* Idoménée, en qui la voix de la nature est plus forte que la crainte des châtimens célestes, persiste à éloigner son fils, au lieu de l'immoler. La scène des adieux se renouvelle plus déchirante entre les quatre personnages principaux. Idamante parti, arrive le grand-prêtre de Neptune, pour faire au Roi le tableau des calamités qui désolent son peuple: le monstre soufflant la peste sur la contrée et dévorant ceux que n'atteint pas la contagion, les Crétois tous dévoués à la mort. Idoménée est vaincu; il déclare son vœu, il

nomme la victime. On marche au temple et là on apprend qu'Idamante a tué le monstre ; lui-même arrive préparé au sacrifice. Ilia le rejoint ; elle veut mourir pour lui ou avec lui. Combat de générosité prolongé et dénouement. L'oracle de Neptune prononce la déchéance d'Idoménée et l'avénement d'Idamante, qui monte sur le trône avec Ilia. Nouvelle et plus forte explosion des fureurs d'Electre ; touchante allocution du vieux Roi à ses anciens sujets, et enfin contentement général exprimé dans une invocation à l'amour et à l'hyménée.

Sans être un critique de profession, on jugera aisément que ce canevas n'aurait rien valu pour la tragédie proprement dite. La mer, l'orage, le merveilleux visible et le peuple surtout y jouent un trop grand rôle, dont le drame verbal ne saurait que faire. Il n'a pour toutes ces choses, quand elles sont en action, que le décorateur et le machiniste et, pour représenter le peuple, une douzaine de comparses muets, ou suivant la méthode moderne, autant de personnages dont le rôle se réduit à une phrase, ou bien encore les chœurs parlés et alternatifs de Schiller, dans la *Fiancée de Messine.* Pauvres et ridicules moyens que tout cela ! Il n'y a au théâtre de véritable représentation du peuple, que le chœur musical ; lui seul en fait un personnage, et le plus important de tous, quand il le faut. Sous ce rapport, l'opéra est donc plus vrai que la tragédie. Et les grandes commotions de la nature, quel spectacle les reproduirait sans le secours de la musique ; et le merveilleux, qui le fera sentir à l'âme, si ce n'est encore elle. Voyez un peu la figure que le spectre de Hamlet ferait à côté de la statue du commandeur ! Racine a raconté le monstre ; Mozart a pu nous le montrer, et le tableau du musicien vaut le récit du poëte. Il le vaut

comme chose d'art ; mais pour l'effet théâtral , quelle différence du récit à l'action !

Le libretto d'*Idomeneo* tient ainsi de l'épopée autant que de la tragédie, et nous verrons l'une et l'autre resplendir avec le même éclat, dans les parties sublimes du travail de Mozart.

Avant d'aborder la partition, arrêtons-nous un moment aux circonstances biographiques qui s'y rattachent. Mozart revient de Paris, avec les opéras de Gluck dans ses oreilles; enthousiaste de Gluck, et brûlant de parcourir en Allemagne, la carrière glorieuse que celui-ci a fournie en France. Ce n'est pas à Salzbourg, où l'obéissance filiale le retient quelque temps, qu'il peut espérer de la voir s'ouvrir pour lui ; mais voilà que la cour de Munich qui a à son service la meilleure troupe chantante et le premier orchestre de l'Allemagne, lui commande un opéra, et cet opéra est le pendant exact d'*Iphigénie en Aulide*. Encore des souvenirs de Troie : encore un père obligé de lever la hache du sacrificateur sur la tête de son enfant; puis les larmes d'Ilia, aimante et dévouée comme Iphigénie ; les fureurs d'Electre, portrait vivant de sa mère Clytemnestre ; et, autour de ces figures si tragiques, une population décimée par la colère des dieux, un royaume travaillé de prodiges funestes, Jupiter qui tonne et Neptune qui mugit — quel appel au jeune athlète que tourmentent ses forces oisives, et qui va les déployer enfin, dans une lutte corps à corps avec le géant Gluck, avec l'illustre fondateur de la tragédie lyrique.

Le génie, à son éveil, se porte d'ordinaire vers ce qu'il y a de noble, de sérieux, de grand et même de poétiquement exagéré dans les chances réelles ou idéales de la destinée humaine, dans le jeu des passions et

l'exercice du libre arbitre. L'héroïque et le merveilleux, voilà ce qui captive singulièrement une jeune imagination ; voilà ce que la jeunesse aimerait surtout à réaliser quand elle agit, et à peindre quand elle compose. A un âge plus mûr, à une expérience plus formée, appartient la comédie, littéraire ou musicale, qui montre le côté prosaïque de notre nature, nos ridicules et nos faiblesses. Je fais cette vieille remarque pour indiquer l'à-propos de la commande d'une tragédie, et d'une tragédie encore comme celle d'*Idomeneo*, à un musicien dont l'imagination et les vœux devaient être si parfaitement à l'unisson du sujet.

Il y a dans *Idomeneo* vingt-six pièces de musique, sans compter les récitatifs obligés qui sont nombreux et quelques uns fort longs. A l'exception d'un duo, d'un trio et d'un quatuor, le reste n'est qu'un enchaînement d'airs, de récitatifs simples et instrumentés, de chœurs et de marches. Ajoutez-y l'absence des basses vocales parmi les personnages, et le rôle d'Idamante disposé pour un chanteur sans moyens, dans le diapason du *mezzo-soprano*, et vous comprendrez déjà quelques unes des causes qui éloignent aujourd'hui de la scène, un ouvrage qu'entachait le péché originel du vieil opéra seria.

Cette coupe du libretto, si désavantageuse aujourd'hui, quant aux formes et à la distribution des morceaux de musique, n'en fut pas moins un des élémens du succès primitif d'*Idomeneo*, et elle facilita de beaucoup aussi le travail du compositeur. Mozart avait terminé ses études scolaires; son génie s'était levé de toute sa hauteur, mais il ne pouvait se développer sous toutes ses faces, que dans l'ordre voulu par cette seconde éducation, où le génie, après avoir étudié les modèles, s'étudie lui-même et tire de chacune de ses œuvres, une instruction

nouvelle pour l'œuvre qui doit suivre, avançant toujours ainsi, jusqu'à ce qu'il ait complété la somme de ses expériences et de ses découvertes. Or, cette seconde éducation ne faisait que commencer pour l'auteur d'*Idomeneo*, et l'opéra lui-même en est la preuve. Mozart n'avait pas achevé de secouer le joug de la routine; le goût contemporain était encore son propre goût, à bien des égards; déjà tous les styles se réunissaient en lui, mais leur amalgame en une substance nouvelle, différente de ses élémens, ne s'était pas encore définitivement opéré. Il y avait, pour ainsi dire, dans la tête du compositeur, une case pour la mélodie, une autre pour le contrepoint, une troisième pour la déclamation; et, ces matériaux, il ne les combinait pas toujours de façon à en dissimuler le manque de convenance et la nature hétérogène. Attendons les exemples. Les difficultés du travail n'eussent-elles pas été plus que doublées, si, déjà créateur en tant de choses, essayant pour la première fois d'un style composé de tous les styles, Mozart avait dû faire en outre l'éducation de son poëte et lui commander les nouveaux cadres où se place et se distribue aujourd'hui, le chant d'opéra. Il suivait les modèles quant à la forme extérieure, et où les aurait-il pris pour ce qui n'existait pas? Nous croyons même qu'à son début dans la carrière de musicien créateur, il eût échoué contre un livret, coupé à la manière de *Figaro* et de *Don Giovanni*.

Au point de vue de la critique historique, la partition d'*Idomeneo* pourrait se diviser naturellement en trois classes de morceaux: ceux qui ont été faits plus ou moins à l'imitation de Gluck; les récitatifs instrumentés, la plupart des chœurs et les airs d'Electre; ceux où domine plus ou moins le goût italien de l'épo-

que ; les airs d'Idoménée, d'Idamante et d'Arbace; ceux enfin dont la facture et les beautés, sans précédens jusques-là, commençaient pour la musique une ère nouvelle ; quelques cavatines, quelques chœurs et à peu près tout le troisième acte. Dans les pièces composées à l'image des écoles subsistantes, Mozart eut nécessairement le sort de ses modèles. Toutes les pages que lui a inspirées Gluck, sont encore ce qu'elles étaient le jour où elles furent écrites ; neuves, pleines de vérité et d'expression. Tout ce qui porte le cachet du formalisme italien de l'époque, contrarie le goût actuel, et nous n'y trouvons plus la signification dramatique que ces airs pouvaient avoir autrefois. Ni la richesse inconnue des accompagnemens, ni la nouveauté plus frappante encore de l'harmonie et de la modulation, ni la science contrapontique que l'auteur a déployée dans quelques uns, n'ont pu les préserver du malheur de vieillir. Quand la mélodie est caduque, il n'y a plus rien qui tienne ; l'édifice musical croule en entier.

Mais déjà tout en imitant Gluck et le style italien, Mozart les corrigeait ou les complétait l'un par l'autre et posait, dans cette alliance des deux écoles, les fondations de son système à lui. Ainsi les airs d'Ilia joignent au charme d'une mélodie italienne, presque toujours pure de formalisme, la vérité et la force d'expression de l'école déclamatoire. Ainsi, les airs d'Electre, où règne une déclamation furibonde, rentrent bien dans la manière de Gluck ; mais Mozart leur a donné les proportions et le développement des grands airs de bravoure italiens. Gluck avait à peu près banni le retour périodique des phrases musicales, pour éviter une répétition trop fréquente des paroles ; Mozart se garda bien de l'imiter en cela. Du retour opportun et habilement

amené de la phrase musicale, dépend une grande partie de son effet sur l'auditeur; seulement il ne faut pas, comme les vieux maîtres italiens, abuser de ces répétitions, au point de les rendre intolérables et ridicules.

Nous disions que la plupart des chœurs de notre opéra avaient été modelés sur ceux de Gluck. On y retrouve en effet les allures et dispositions rhythmiques de ce maître, et jusqu'aux petits jours qu'il avait l'habitude de pratiquer pour les solistes ou les coryphées, suivant la méthode française. Comme dans les airs, la création est ici à côté de l'imitation. Les chœurs d'*Idomeneo* se distinguent généralement de ceux de Gluck par un plus large développement de mélodie, par des formes plus grandioses, des dessins plus variés et surtout par une instrumentation qui laisse Gluck aussi loin derrière elle, qu'*Iphigénie* et *Alceste* avaient laissé les Italiens.

Toutefois, le rapprochement ou même la fusion des écoles mélodique et déclamatoire, n'était qu'un jeu auprès de cette autre alliance qui avait été une pierre d'achoppement pour les maîtres de la fin du XVIIme siècle et pour Händel lui-même; l'alliance, jugée impossible par leurs successeurs, du style contrapontique avec le style théâtral, de l'harmonie savante ou intriguée, avec la mélodie expressive et pittoresque. C'était de toutes les pensées du réformateur de la musique, la plus grande, la plus féconde en miraculeux résultats, mais aussi la moins exécutable, à ce qu'il parait, pour tout autre que lui. Quelques scènes d'*Idomeneo* offrent la solution complète du problème; les morceaux dont nous avions dit que la facture et les beautés n'avaient point de précédens. Jamais non plus ces morceaux n'ont été surpassés comme sublime tragique, et Mozart lui-

même ne les a égalés depuis, (sans parler de Don Juan) que dans le quintette finale de la Clémence de Titus.

Mais pour les amateurs de 1781, la nouveauté la plus frappante, ce devait être, sans aucun doute, l'orchestre colossal et si brillant d'*Idomeneo*. Mozart n'a instrumenté aucun de ses opéras avec autant de plénitude et de luxe. Dans les récitatifs, c'est un travail qui étonne: fini, soigné, élaboré, historié, comme de la peinture de missel. Dans les pièces de musique et surtout dans les chœurs, les figures abondent et les instrumens à vent, réunis en une phalange de huit à dix parties, y rivalisent d'activité avec le quatuor. Partout une richesse qui souvent touche à la profusion; le maestro n'avait pas encore appris à économiser ses notes. Autre temps, autres soins. Il fallait commencer par avoir tout ce qu'on peut mettre dans l'orchestre, où les Italiens mettaient le néant, avant d'approfondir le côté négatif de la science. Tout de même, notre héros comprit plus tard que la peinture à fresque, les traits larges et saillans, conviennent généralement plus que la miniature à l'orchestre dramatique.

D'après les us et coutumes du vieil opéra seria, qui ne connaissait ni introduction ni finales, la pièce s'ouvre par un récitatif instrumenté, suivi d'un air d'Ilia: *Padre, Germani addio!* sol mineur $^2/_4$, *Andante con moto.* La fille de Priam se reproche l'amour qu'elle a conçu pour un Grec. Déclamation touchante, mélodie agréable, accompagnement soigné, basses responsives pleines d'effet; les tout empreint d'une mélancolie douce et résignée, qui est le caractère lyrique du personnage. Rien de vieilli, si ce n'est le trille de la cadence finale.

Voici un air bien différent : *Tutte nel cor vi sento furie del crudo Averno*, un bouillant *Allegro* qui établit tout d'abord l'opposition dramatique et musicale la plus forte, entre la douce esclave troyenne et la fille jalouse et courroucée du roi des rois. Les serpens des Euménides se déroulent et se replient en sifflant dans l'orchestre; la partie vocale s'arrête sur chaque incise, comme à la suite d'un effort convulsif; elle tremble de colère, et le déchirement d'une jalousie atroce se fait sentir sur le *la* bémol aigu, qui se change avec un effet admirable en un *la* naturel, dans la répétition immédiate de la phrase, sur les mots *vendetta e crudelta*. Victoire! Electre a passé Clytemnestre, et Gluck a été battu avec ses propres armes.

Une ritournelle lie ce morceau au chœur des naufragés qui se fait entendre au loin, sur la mer, en compagnie et en alternation d'un autre chœur, placé sur le rivage. Le mouvement reste le même, *Allegro assai*, mais la ritournelle orageuse a fait passer la modulation de *ré* en *ut* mineurs. Ballottés sur un accompagnement où la tempête se développe de plus en plus, avec ses fracas et ses épouvantes, les groupes du double chœur se cherchent, en canon, comme des malheureux errant dans les ténèbres. Ces marches imitatives me paraissent un peu lâches et un peu méthodiques pour la situation; j'aurais voulu ici du contrepoint plus serré. A l'appel du peuple, accouru sur le rivage, les compagnons d'Idoménée répondent par le cri de détresse *pietà*, répété trois fois en octaves sur la même note, avec une progression chromatique de dissonances dans l'orchestre, progression d'alarmes et de mortelle terreur. Neptune se montre enfin au-dessus des flots, imposant silence à l'orage; le roi de Crète est sauvé. Voyez si dans ce chœur

admirable, Mozart ne s'élève pas, comme Neptune, au-dessus du niveau contemporain, pour commander le silence de l'admiration aux mélomanes, et celui du désespoir à ses rivaux.

Je connais au théâtre peu de situations comparables à la reconnaissance d'Idoménée et d'Idamante ; l'un cherchant d'un œil consterné la victime qui doit satisfaire à son horrible vœu ; l'autre volant au secours des naufragés et demandant des nouvelles de son père, au premier qu'il rencontre. Agamemnon, chef de la Grèce, luttant au milieu des pompes de la royauté et du commandement, contre les dieux qui lui ordonnent d'immoler sa fille, est un personnage éminemment tragique; mais combien plus tragique est cet autre héros qui revenant du siège d'Ilion, est jeté sur la terre natale comme un débris de sa flotte détruite et des ses compagnons morts, oubliant dix années de malheurs à l'idée de revoir le fils qu'il a laissé sur les genoux de sa mère, et retrouvant ce fils pour en être le bourreau ! Le père d'Idamante est mille fois plus à plaindre que celui d'Iphigénie ; il n'a pas la consolation de pouvoir rien reprocher aux dieux; lui seul est coupable. Hélas, cette situation a été perdue pour la musique. Quelle scène et quel duo Mozart aurait tirés de là, s'il avait eu à composer l'ouvrage cinq ou six ans plus tard, alors qu'il avait appris à disposer les cadres du libretto, non moins bien qu'à remplir les colonnes de la partition. Traitée dans les formes du vieil opéra seria, la situation ne lui a fourni qu'un récitatif simple, un récitatif obligé et un air des plus médiocres : *Il padre adorato ritrovo e lo perdo*, pendant lequel le *padre*, ne faisant et ne disant rien, doit être assez embarrassé de sa personne. O misère !

Le premier acte se termine à la française par un divertissement ou chœur mêlé de danses: *Nettuno s'onori*, *ré* majeur $^3/_4$, *tempo di Ciaconna*. Alexandre le Grand n'aurait certainement pas choisi une autre musique pour faire son entrée dans Babylone. Dans le chœur, ce sont partout chants d'allegresse; dans l'orchestre, une jubilation triomphante. Ici, les violons courant sur des doubles croches qu'ils se partagent en traits imitatifs, ont l'air d'exécuter une danse noble et vive à la fois; là, l'orchestre comme arrêté par les séductions de la mélodie vocale, chante avec elle ou la caresse dans des accompagnemens pleins d'amour. Plus loin encore, le ton et la mesure changent. *Sol* majeur $^2/_4$ *Allegretto*. Les coryphées, deux sopranos, célèbrent en majeur et en mineur les divinités de la mer, après quoi, on reprend la chaconne en *tutti*. Un *crescendo* auquel se rallient l'une après l'autre les parties instrumentales et les triolets péremptoires de la basse, qui avertissent les acteurs de faire leur révérence au public, viennent clore ce chœur si majestueux, si brillant et si briose.

Nous n'avons examiné, dans le premier acte, que les scènes et morceaux qui nous ont paru dignes de Mozart, ou tout au moins curieux à étudier, comme termes de comparaison entre les dates des ouvrages qui ont marqué les progrès du compositeur. Cette méthode se recommande d'elle-même, et nous l'avons adoptée pour le présent article, comme pour tous ceux qui doivent suivre.

Au deuxième acte, il y a d'abord l'air d'Ilia: *Se il padre perdei*, à mon avis le meilleur de tous sans comparaison. Ilia, dont Idamante a brisé les fers, en témoigne sa reconnaissance au Roi et lui laisse deviner le secret de son cœur.

Se il padre perdei
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.
Soggiorno amoroso
E Creta per me.

Ravissante de mélodie, ravissante d'expression, modulée par l'amour même, instrumentée par les grâces, cette cavatine parait avoir laissé de profonds souvenirs à Mozart, qui en a reproduit textuellement une phrase dans l'air de Tamino, (Flûte magique) et dans l'*Andante* divin de la symphonie en *sol* mineur.

L'air a pour accompagnement principal, une concertante de flûte, de hautbois, de cor et de basson; le quatuor a été rejeté sur le second plan de l'orchestre, mais non exclu du partage des figures qui se trouvent disposées en dialogue, en traits alternatifs et en marches conjointes.

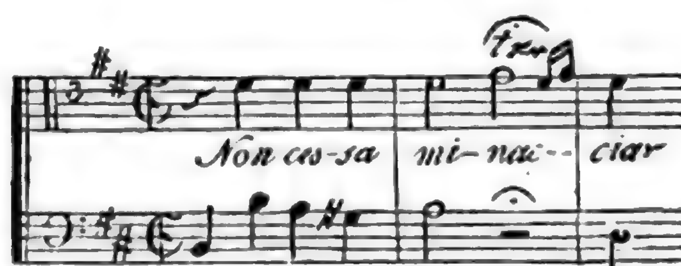
Après les vers du commencement que j'ai cités, un nuage de mélancolie, une ombre du passé, traverse l'âme de la jeune fille, pour se perdre aussitôt dans les rayons du bonheur présent. Quelle langue dira jamais, comme Mozart, cette voluptueuse tristesse des souvenirs au fond desquels il y avait tant de larmes amères que l'amour a essuyées. On se surprend à pleurer encore, mais on pleure de délices. Le lecteur jugera aussi par cet exemple, s'il regarde la partition, de tout ce que la forme canonique et l'harmonie accidentelle peuvent ajouter d'expression, au chant le plus expressif en lui-même.

Récitatif instrumenté. Le roi devine le sens de ce qu'il vient d'entendre; l'orchestre lui amène par fragmens les souvenirs de l'air qui a précédé. Plus de doute; ils

s'aiment et au lieu d'une victime, il faudra en immoler deux. Les figures révélatrices se décomposent ; elles prennent la teinte des sentimens auxquels cette confidence livre le trop malheureux père. Moyen ingénieux qui substitue l'orchestre au libretto, et qu'on a souvent employé après Mozart. Est-ce lui qui l'a trouvé ? je ne le saurais dire, mais à coup sûr, personne ne s'en était servi plus heureusement.

A la suite de ce récitatif, vient le fameux air de ténor : *Fuor del mar, ho un mar in seno*, que l'auteur estimait le plus beau de son opéra, comme il en était, sans contredit, le plus brillant, le plus magnifiquement instrumenté, le plus difficile et le plus travaillé. Mozart suivit dans ses progrès la marche que nous avons vu présider aux développemens généraux de l'art musical même. Il fut un grand contrapontiste et un grand harmoniste, avant de devenir un grand chanteur ; la maturité du génie précéda en lui celle du goût, et rien que son opinion sur le morceau auquel nous sommes arrivés, le prouverait de reste. Il voulut se surpasser dans cet air, en y mettant de tout ; du chant dramatique, de la bravoure, de la science, de la peinture musicale, du contrepoint antique, des fioritures modernes, et il le gâta pour avoir trop fait. Nous devons dire à son excuse, que le texte est un des plus détestables qu'il soit possible d'offrir à un compositeur. C'est de l'esprit de parolier italien, des *concetti* sur la mer qu'Idoménée porte en lui-même, mer plus funeste que l'autre mer, et sur le naufrage dont Neptune menace son cœur, prêt à se briser comme ses vaisseaux. Jeune qu'il était, le musicien est entré dans l'idée de ces pointes ; il a joué sur les mots *mar* et *minacciar* et traduit le sens métaphorique, au lieu du sens propre.

Un cataclysme de doubles croches liées est venu submerger l'orchestre, et les menaces de Neptune ont éclaté, dans la partie vocale, par une irruption de roulades, où la voix et l'haleine du chanteur risquent assurément beaucoup de faire naufrage. Dans les courts instants de repos que prennent cette mer intérieure et ces menaces roulantes, l'orchestre exécute un bout de fugue, qui n'a plus rien de commun avec le texte, au figuré ni au propre. Passe encore pour ces velléités contrapontiques; mais le défaut capital de l'air, c'est que les vieux tours de mélodie, les vieux dessins mélismatiques et les vieilles cadences en trilles, y ont introduit un principe de corruption qui achève de le ronger dans son ensemble. Tout ce beau travail, auquel la critique ne saurait refuser une admiration accompagnée de regrets, est perdu sans retour pour les amateurs actuels. Loges et parterre éclateraient de rire, à une conclusion du genre de celle-ci :



Une moult gothique cadence, n'est-il pas vrai ? Oui, mais il faut observer que ces tenues finales étaient autrefois l'occasion d'un hors-d'œuvre, où le chanteur déployait à loisir les plus brillantes ressources de son organe, sans être gêné par l'accompagnement ni le rhythme. C'était, pour des hommes tels que Raff, la péroraison du virtuose, le moment du suprême triomphe. Les virtuoses instrumentistes étaient également dans

l'usage de 'faire *une cadence*, en terminant leur morceau.

Une très belle marche, que l'on entend derrière les coulisses, nous avertit de nous rendre au port de Cydonia où tout est déjà prêt pour le voyage d'Electre et d'Idamante. Les mariniers, en attendant le signal du départ, chantent en *mi* majeur: *Placido è il mar andiamo*, un chœur qui fait le plus heureux contraste avec les scènes qui le précèdent et le suivent. Le tableau des plus calmes influences de la nature, opposé à celui des plus douloureuses agitations de la vie. Un azur éclatant et profond colore cette harmonie limpide, quoiqu'accidentée de légers retards; les flûtes et les clarinettes vous portent au visage la fraicheur de l'onde; le quatuor en accuse les molles fluctuations; la mesure de six-huit vous berce comme dans une nacelle. Déjà, la pensée voyageuse parcourt le cercle immense de l'horizon maritime; elle plonge dans le vague; elle se perd dans l'infini. Mais voici que le chœur fait silence; un chant de Syrène a frappé l'oreille des matelots. C'est la voix d'Electre qui appelle les vents propices, sur une mélodie délicieuse, en notes plus caressantes que le souffle de Zéphir, plus embaumées que l'haleine de Flore. Grâce pour Zéphir et pour Flore; nous sommes dans un sujet mythologique. L'âme passionnée d'Electre lui donne de l'empire sur les élémens. Sa volonté les magnétise, comme on dirait aujourd'hui. Tantôt, les Euménides accouraient à sa voix; les *soavi Zefiretti* ne se montreront pas moins dociles. Nous entendons leur doux murmure dans cette suite d'accords de sixte qui, se liant en une ritournelle, ramènent le chœur: *placido è il mar*. Oui, placide, suave, frais et méridio-

nal tout ensemble, délicieux à entendre, délicieux à respirer, du Mozart de première qualité vraiment.

Idoménée arrive pour presser le départ de son fils. *Troppo t'arresti* lui dit-il. Le prince et la princesse prennent congé du roi, et le roi prend congé d'eux. C'est la matière d'un trio partagé en deux mouvemens. Les chants de *l'Andante* sont mélodieux et d'un goût assez pur; l'instrumentation belle et savante, comme partout; *l'addio* se répète en exclamations admirablement modulées; il y a de l'entrainement et du feu dans *l'Allègro*. Au total, la pièce est loin de se ranger parmi les ensemble classiques de Mozart. La différence des caractères ne s'y prononce point, et elle ne pouvait même se prononcer, vu l'uniformité, à peu près invariable, d'un seul texte pour les trois personnages. D'ailleurs, la situation revenait au troisième acte, complétée et rendue plus touchante par le concours d'Ilia.

A peine le trio s'est-il achevé, sur la plus banale des péroraisons italiennes, (*) que le ton passe du majeur au mineur; le mouvement s'accélère; le bouillonnement de l'orchestre annonce l'approche du monstre. Il parait, et les figures ondulatoires des violons s'arrêtent aussitôt; traduction musicale passablement exacte du fameux vers de Racine :

« *Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.* »

A la vue du monstre (indomptable taureau, dragon impétueux ou cétacée énorme, suivant le bon plaisir du décorateur) le peuple s'écrie: *Qual nuovo terrore!* et les croches de courir de plus belle, et les violons de

(*) Les Allemands l'appellent *Bettelcadenz* (cadence de mendiant).

sonner l'alarme sur des accords frappés en manière de tocsin, et la phalange soufflante de pousser de longs gémissemens. La gamme de *sol* (dominante du mode qui est *ut* mineur) se fait entendre partout de bas en haut et de haut en bas; puis, se ramassant dans le quatuor, elle monte par degrés chromatiques, et quand elle est arrivée à la dixième de la note fondamentale, éclate, inopiné comme la foudre et irrésistible comme une avalanche, le ton de *si* bémol mineur. Un cri effroyable sort de l'orchestre; le fifre déchire les masses toniques de son sifflement aigu. (*) Orage, mais tel que celui du premier acte n'était qu'une rafale en comparaison. Tout le chœur, chancelant d'épouvante, vient se briser contre un accord de septième diminuée, soutenu en *fermata*. Cette chute ou suspension se renouvelle à trois reprises, et fait descendre à la modulation, par une suite de métamorphoses enharmoniques, les tons de *sol* dièse mineur, de *fa* dièse mineur et de *fa* majeur naturel, lequel *fa*, en sa qualité de dominante, nous ramène au mode d'où nous étions partis. Mozart exprime ainsi l'effroi mortel et toujours croissant qui s'attache à la question : *Il reo qual è ?* Cela est d'une beauté et d'un effet inexprimables.

Idoménée déclare au bruit du tonnerre, dans un superbe récitatif instrumenté, que le coupable c'est lui-même. Il dévoue sa tête aux dieux infernaux et conjure Neptune d'épargner l'innocent.

A ces paroles du roi, les timbales grondent sourdement. Idoménée n'est pas la victime que demandent les dieux. Quelque chose de sinistre vient à poindre dans

(*) C'est le seul morceau de l'opéra où se trouve employé le fifre. *(flauto piccolo.)*

l'orchestre, quelque chose qui avance et grossit comme un noir météore, porté sur les ailes de l'ouragan. Des figures montantes et descendantes à la fois sur les mêmes intervalles, produisent, en se combinant avec les vacillations d'un rhythme de 12/8, une sorte de bascule formidable, image de la terre ébranlée sous les coups de Neptune. Le peuple cherche son salut dans la fuite. *Corriamo! Fuggiamo!* Mais tous ne peuvent courir du même pas; une grêle de triolets pleut sur les fuyards; les ténèbres les environnent; l'ouragan les pousse en sens divers; la foudre les étourdit de ses éclats. Nul moyen de tenir ensemble. Sauve qui peut, et voilà les parties qui s'en vont à la débandade. La peur donne des vertiges à cette multitude; elle tourne au lieu d'avancer. L'harmonie subit une désorganisation complète. Pendant que les basses, renforcées de quatre cors, tiennent le *la* en pédale, les sopranos attaquent un thème de fugue sur un *si* bémol, et les ténors font entendre la réplique sur un *si* naturel, et les contraltes, qui marchent en syncopes, aggravent encore par leurs retards ces étranges et affreuses dissonances. Une modulation ainsi conduite, ne sait elle-même où elle va. Elle flotte, éperdue, entre plusieurs modes sur des accords indécis, heurtant à chaque pas des accidens d'harmonie pénibles, de rudes septièmes majeures, sans pouvoir se fixer dans une tonalité quelconque. Après ces efforts désespérés, les voix se rejoignent enfin dans l'unisson primitif; l'orage un peu calmé permet à chacun de regagner son gîte. On se sépare de nouveau, mais tout doucement cette fois. Quelques traîneurs font encore entendre, de loin en loin, leur *Corriamo! Fuggiamo!* ces cris se perdent derrière la coulisse, et le chœur finit *pianissimo* en majeur, avec la solennité d'une cadence d'église. La toile

tombe. Incomparable! sublime! Honneur, éternel honneur au maître qui, le premier, dompta la fugue et sut l'attacher, puissante et docile, au char du drame triomphant. Quelle composition en style mélodique rendrait, comme ce chœur fugué, l'inexprimable tumulte et l'horreur d'une pareille scène! Mais aussi qui a jamais rêvé une pareille fugue! J'ai admiré autant que personne, le finale du deuxième acte de la *Vestale*. Hé bien, rapprochez-le des deux chœurs que nous venons d'examiner, et ce finale vous paraîtra une valse, un peu plus sérieuse que les valses ne le sont communément.

Le second acte d'*Idomeneo* est plus riche en beautés que le premier, et le troisième beaucoup plus riche que le second, progression heureuse, mais assez rarement établie sur la scène lyrique. Au lever du rideau, nous voyons Ilia qui se promène dans le parc royal et confie à Zéphir un message pour son amant. Avec un pareil courrier, on n'a pas besoin de cacheter ses dépêches. Ilia les lui dicte à haute voix, sur une mélodie du style épistolaire le plus tendre, (une jolie cavatine en *mi* majeur) quand l'arrivée d'Idamante vient lui offrir un autre moyen de correspondance, plus direct et moins chanceux. Le duo qui s'en suit pouvait être encore de la musique italienne très agréable et très fraîche, du temps de Paisiello et même de Pær; aujourd'hui, il paraît au-dessous des formes et des proportions de cette musique, telle que Rossini nous l'a faite, d'après Mozart lui-même, bien entendu. Quelques années plus tard, celui-ci composa un autre duo (le N° 34 du catalogue thématique) et le joignit à la partition d'*Idomeneo,* avec l'annotation qu'il se peut chanter à la place du premier. Vraiment, le choix ne serait pas difficile. Entre les deux pièces, il y a toute la distance du Mozart de 1780 au Mozart

de 1785. L'autre duo est un petit chef-d'œuvre d'expression et d'élégance, une de ces fleurs délicates mais vivaces, que le souffle de la mode ne tuerait pas aisément.

Le roi, suivi d'Electre, vient troubler l'entrevue des amans et réitérer à son fils l'ordre de partir. Idamante veut chercher la mort dans l'exil ; Ilia veut le suivre ; Electre voudrait se venger de sa rivale ; le malheureux père ne sait que vouloir et que résoudre. Quatuor, *mi* bémol majeur 4/4, *Allegro*, la plus haute et la plus étonnante merveille de tout l'ouvrage. Voici le premier travail qui résume pleinement la mission de Mozart, suivant que nous l'avons définie. C'est là, dans un cadre borné à une situation unique et vide d'action, que nous voyons se fondre harmonieusement tous les élémens de la composition musicale, toutes ses tendances anciennes et modernes, les plus flatteuses comme les plus sévères, tous ses moyens généraux d'expression et d'effet ; là, que se trouvèrent réunis pour la première fois, depuis que le monde était monde, des chants mélodieux au plus haut degré et qui ne cesseront jamais de l'être, une déclamation pathétique, une science d'harmoniste et de contrapontiste qui eût confondu Bach, des parties instrumentales tracées et combinées comme elles le sont dans les plus belles scènes de Don Juan, l'unité musicale et la vérité dramatique, enfin la musique pure dans toute sa liberté, sa magnificence et sa grandeur, et l'art appliqué avec tout son charme et son irrésistible énergie. Je ne crois pas que rien de plus parfait, dans ce genre, soit sorti des mains d'un compositeur.

Après une courte mais très significative ritournelle, Idamante commence seul, et l'orchestre poursuit le mystérieux discours qui semble une allusion à la destinée

fatale et encore ignorée du personnage. Ilia intervient par une effusion de tendresse, Electre par des cris de rage et de vengeance, Idoménée par les cris du désespoir. *Serena il ciglio tuo*, disent les amans à l'infortuné monarque. Ils le lui disent du ton le plus doux, en tierces d'abord et en sixtes dans la seconde partie du morceau. Vaines paroles, qu'absorbe aussitôt le foyer de douleur contenu dans cette autre phrase, à laquelle se joint Idoménée: *Ah il cor mi si divide.* Quelle phrase! l'âme saignante des personnages s'y montre à découvert, leurs larmes coulent, les nôtres également. Tantôt, les parties vocales, se serrant en longs et lamentables accords, parcourent des modes voilés d'un crêpe de cinq et de sept bémols, pour aboutir à quelque tenue déchirante; tantôt, elles se dispersent et vont errer, tristes et plaintives, à travers les circuits d'une imitation dédalienne; puis leurs mélodies se renouent, comme par les liens du désespoir que tous éprouvent en commun. Ailleurs encore, c'est un dialogue haché, une suite d'exclamations et de répliques, pendant lesquelles les marches figurées de la basse déterminent, de mesure en mesure, une modulation inouïe, sublime, dont l'accord de la sixte augmentée est le principal agent. Voyez la partition et prosternez-vous. Les derniers efforts de la science et du génie ont été réservés pour la péroraison. Les voix, disposées sur des croches syllabiques, partent immédiatement, l'une après l'autre, en se répétant à la seconde: *peggio di morte*, sur *mi* bémol, *peggio di morte*, sur *fa*; *si gran dolore*, sur *sol*, *si gran dolore*, sur *la* bémol etc. Les clarinettes et les flûtes qui dessinent le canon en notes plus longues, y introduisent des syncopes et des complications nouvelles; des traits de basse pleins de vigueur soutiennent tout ce mouvement; la musique

prend un caractère indéfinissable de majesté et de solennité. On pense que le quatuor va finir là. Non, il finit par le solo d'Idamante qui l'a commencé, et en outre, par une singularité dont je ne puis trop me rendre compte, la voix s'arrête à la cinquième mesure, sur un accord qui ne conclut point. C'est l'orchestre qui achève la période, dans le langage mystique de la ritournelle du commencement.

Mozart a utilisé quelques idées contrapontiques de ce quatuor dans le sextuor de Don Giovanni; peut-être même les y a-t-il embellies. Malgré cela, le quatuor ne ressemble nullement au sextuor, ni à aucune autre composition de son auteur. C'est une œuvre à part, dont rien ne saurait donner l'idée, à qui ne la connaîtrait point.

« Il y aura dans mon opéra de la musique pour tout « le monde, excepté pour les longues oreilles » écrivait notre héros à son père. Ce fut sans doute à l'intention des antiquaires, qu'il composa le N° 22, un air d'Arbace qui n'a d'accompagnement que le quatour et parait vieux, même pour l'époque. Cette pièce est une leçon négative; elle montre comment le style contrapontique ne doit pas être employé dans l'opéra, après que le quatuor a montré comment il pouvait et devait l'être. La composition est si curieuse en elle-même, que je vais en extraire quelques mesures.

Andante.

Sal va .... te il Prence il Ré ...... sal va ....

.... te il Pren ce il Ré.

Bon, comme exercice de contrepoint sur une mélodie donnée en manière de *canto fermo*, inadmissible comme musique dramatique. Une fantaisie ou une arrière-pensée du même genre se retrouve dans la partition de Don Juan. C'est l'air d'Elvira, composé dans le style de

Händel : *Ah fuggi il traditor* que les connaisseurs vantent comme un chef-d'œuvre, et qu'on passe toujours fort sagement à la représentation.

Au moyen de quelques suppressions, dont une partie furent adoptées dès l'origine à Munich, les pièces qui viennent après le quatuor, se liant pour la plupart entre elles, formeraient, à peu de chose près, un véritable finale moderne. Ainsi le N° 22 retranché, arriverait de suite le grand-prêtre de Neptune avec le chœur sacerdotal et le chœur du peuple. Un des plus admirables récitatifs *d'Idomeneo* est celui où le sacré ministre fait au roi le tableau des calamités qui affligent la Crète. Une figure instrumentale de la plus majestueuse prestance, se pose en différens tons sur chaque phrase du discours. Figure immuable et inexorable, figure sans réplique, comme la volonté des dieux, dont le grand-prêtre est l'organe *A Nettuno rendi quello c'he suo.* Idoménée ne peut cacher plus longtemps le vœu fatal ; il nomme Idamante ; le récitatif expire en douloureux murmures. Alors commence un mouvement *d'Adagio* qui, frappant en triolets sur une basse de pédale, gravit avec effort une modulation chromatique, incertaine et laborieuse, et se résout enfin dans le ton *d'ut* mineur. Dès que ce mode consacré aux larmes a été établi, le peuple s'écrie dans une consternation profonde : *O voto tremendo! Spettacolo orrendo!* Encore un morceau du nombre de ceux qui justifient l'auteur d'avoir rapproché *Idomeneo*, dans son estime, de l'opéra dont rien n'approche. Qu'il est grand ce chœur, qu'il est sublime et qu'on est à plaindre d'avoir à l'analyser, au lieu de l'écouter. Comment vous dirai-je ce rhythme défaillant, cette harmonie lourde et funéraire qui pèse sur

l'âme de tout le poids d'une invincible fatalité, ces trompettes voilées de sourdines, et ces timbales couvertes qui sonnent le glas de mort de toute une nation, et les terreurs de ce peuple agonisant qui voit l'abîme sous ses pas : *d'abbisso le porte spalanca crudel.* Le gouffre reste béant pendant neuf mesures et ne se referme que sur la dixième. S'il y a quelque chose de plus beau que cette conclusion, différée avec tant d'art et de génie, j'ai tort. Un solo de prêtre, modulé et accompagné d'une manière tout à fait sacerdotale, (le trait de violoncelle n'y manque point) coupe le chœur par le milieu. La seconde partie concluant en majeur, se lie à un appendice de l'orchestre d'un effet ravissant, lequel amène la marche des prêtres, celle-là même dont Mozart a fait pour la Flûte magique, une nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée.

Nous voici dans l'enceinte du temple, en face de la statue de Neptune et sous le charme d'une invocation que le roi de Crète adresse à l'humide déité : *Ascolta o Re del mar i nostri voti ;* cantilène d'une pureté délicieuse et comparable aux mélodies les plus classiques de Mozart. Toutes les riantes et poétiques images du culte payen se sont donné rendez-vous dans l'orchestre. Voyez-les enchaînées l'une à l'autre par des guirlandes de fleurs, dansant autour de la victime aux cornes dorées, que des groupes d'enfans traînent, récalcitrante, sur les marches de l'autel. C'est ainsi que les Grecs auraient certainement composé, s'ils avaient su la musique. Les violons se partagent un accompagnement *pizzicato* en doubles croches ; les instrumens à vent, réunis au grand complet, paraphrasent la figure en notes liées deux à deux, et y ajoutent d'autres broderies plei-

nes d'élégance. Instrumentation exquise, faite pour se marier à une mélodie qui coule en ruisseaux de lait et de miel. Le chant d'Idoménée est interrompu par quelques mesures du chœur sacerdotal, prolongé en une seule note, à travers une modulation qui varie sans cesse avec les jeux de l'orchestre, après quoi le mouvement s'arrête, et tout finit mystérieusement en larges notes blanches, sur la cadence, si insolite à l'opéra, de l'accord mineur de la quarte, employé comme harmonie penultième devant l'accord majeur de la tonique. Le même fragment de chœur termine l'invocation. Quelle peut avoir été la pensée du musicien, en couronnant par cette grave réminiscence de l'église chrétienne, le poétique tableau des cérémonies d'un autre culte? L'intention parait claire. Au-dessus des dieux provisoires de la fable qui revivent dans cette invocation, se montre la puissance éternelle, que l'antiquité payenne elle-même adorait sous le nom et les attributs obscurs du destin.

Ce que nous disions de la reconnaissance du premier acte, nous le dirons encore des scènes où Idoménée se prépare à consommer le sacrifice, et où les deux amans veulent mourir l'un pour l'autre. Tout cela est en récitatif très beau, sans aucun doute, mais pour nous, il n'y a plus de récitatif qui puisse remplacer les morceaux d'ensemble dans les situations d'ensemble. L'air d'Idamante qui sépare les deux scènes, avait été supprimé à Munich, du consentement de l'auteur. Il ne vaut guère mieux que celui du premier acte: *il padre adorato.* Décidément, la muse abandonnait Mozart, ou plutôt c'est lui qui congédiait la muse, quand il avait à écrire pour ce misérable castrat del Prato, dont il nous parle comme d'un chanteur sans moyens et sans méthode, et comme

d'un acteur détestable. Raff également n'était *qu'une statue*, au dire de notre héros. Du moins, y avait-il dans ce vieil automate, les restes d'un virtuose de première classe. (*) Pour ce qui est des sœurs Wendling, chargées des rôles d'Electre et d'Ilia, Mozart en était très content. Ceci explique pourquoi, dans *Idomeneo*, les airs de femme, sont si supérieurs aux airs d'hommes.

L'oracle de Neptune, dont il y a une variante huit fois plus courte que la première version, est un récitatif mesuré avec accompagnement de trois trombones et de deux cors placés derrière les coulisses. Il est moins remarquable par ce qu'il est en lui-même, que pour avoir fourni le choral sublime de la statue du commandeur, dont il portait l'idée en germe. En faisant parler le dieu des mers, Mozart ne cherchait encore l'effet que dans les résultats matériels ou le timbre des instrumens. Plus tard, il combina l'effet acoustique avec l'effet harmonique, et rendit un oracle qui retentira dans le monde musical jusqu'à la consommation des siècles.

Electre, plus malheureuse que jamais, au milieu du contentement général, retombe dans ses fureurs du premier acte. C'était chez elle un mal de famille. Il semblait malaisé et fâcheux pour le musicien, d'avoir à revenir sur une situation extrême, qu'il avait déjà traitée supérieurement. Bagatelle! puisqu'il avait fait deux orages et deux scènes d'adieux, et prouvé deux fois que l'on pouvait se surpasser grandement, même quand on

(*) Né en 1713 ou 1714 et élève de Bernacchi, Raff passait pour le premier ténor de l'Italie et de l'Allemagne, vers le milieu du XVIII-ème siècle. Il avait donc près de soixante-dix ans lorsqu'il chanta *Idomeneo!* et il le chanta pour l'amour de cette musique, car il était retiré du théâtre depuis longtemps.

avait très bien fait, une amplification de plus ne dut pas l'embarrasser beaucoup. Mais pour renchérir sur le premier air d'Electre, il fallait pousser le style de la tragédie aux dernières limites de la violence et de l'emportement. Mozart avait à sa disposition une chanteuse à toute épreuve, des symphonistes intrépides, qui l'auraient suivi en enfer, l'arme au bras, et c'est dans le voisinage de ce lieu qu'il devait les conduire justement. Tout lui réussit à merveille. Electre se surpassa d'autant qu'elle avait surpassé sa mère Clytemnestre. Jamais les imprécations du désespoir n'avaient éclaté sur la scène lyrique avec une aussi délirante énergie que dans l'air : *d'Oreste d'Ajace, ho in seno i tormenti*, le prototype de tous les *agitato* passés, présens et futurs. Dans la partie vocale, c'est une suite de cris déchirans et de sanglots, de la déclamation forcenée sans mélange aucun de *cantabile*. Dans l'orchestre, c'est un trouble incessant de figurines spasmodiques, brisées de soupirs et torturées de trilles. Les Euménides, itérativement invoquées, répondent plus distinctement aux appels d'Electre ; l'instrumentation elle-même prend un texte. Viens, accours, chantent en lugubres accords les bouches de cuivre ; les morsures de nos vipères seront douces auprès des feux qui te dévorent. Un trait de bravoure désespérée couronne cette épouvantable explosion de démence furieuse, ou cette violente attaque de nerfs, pour parler plus poliment. La rage ne saurait guère monter plus haut ; elle atteint à l'*ut* aigu, et le trait achevé, une progression chromatique ascendante pousse l'effet à son dernier terme et le morceau à la cadence finale. Quelques mesures de plus, et il y aurait eu suffocation. Bien que les choses semblent portées à l'extrême dans cet air, l'euphonie n'y a pas été sacrifiée

aux exigences de la situation. Mozart disait que la musique devait toujours rester musique, règle mère de toutes les règles et dont il ne s'est presque jamais écarté.

Après ce magnifique enchainement de beautés du premier ordre, le quatuor, le récitatif du grand-prêtre, le chœur en *ut* mineur, l'invocation d'Idoménée et l'air d'Electre, les scènes de bonheur qui suivent, paraissent naturellement faibles, comme toutes les scènes où la musique survit à la pièce. Néanmoins, le chœur final : *Scenda Amor, scenda Imeneo,* est un digne pendant de celui qui fait la clôture du premier acte.

L'ouverture d'*Idomeneo,* dont il nous reste à parler, devait sembler une œuvre prodigieuse aux auditeurs de l'an 81, un miracle d'instrumentation et d'harmonie, car l'une et l'autre alors étaient absolument neuve. Mais nous n'avons pas à la prendre ici pour terme de comparaison avec ce qui n'existe plus ; il nous la faut voir en elle-même et relativement aux ouvrages classiques de Mozart en ce genre, qui ont déterminé le point de vue actuel, et fourni à la critique musicale une base d'appréciations, la plus sûre et la meilleure qu'il y ait encore en 1840. L'ouverture d'*Idomeneo* se compose, comme celle d'*Iphigénie en Aulide,* d'une alliance d'idées pathétiques et guerrières, au milieu desquelles apparait, çà et là, un chant gracieux et doux. De ces idées, les unes se rapportent au drame, les autres font allusion aux antécédens du personnage principal ; mais l'annonce du sujet a fléchi et s'est presque effacée devant les souvenirs d'Ilion, ce qui veut dire que le caractère de la symphonie est héroïque plutôt que tragique. J'y aurais tout loué sans réserve, et la richesse de l'instrumentation et l'éclat militaire des thèmes, la fraiche mélodie

de quelques chants, les gammes impétueuses, où se succèdent sans relâche, et le fracas des armes et la lutte des élémens courroucés; toutes choses qui étaient on ne peut plus admirables pour l'époque, et seraient encore telles aujourd'hui, si Mozart n'avait pas composé d'autres ouvertures.

L'héroïsme qui domine dans le morceau est de ceux que personne assurément n'osera contester. Au contraire, il n'est que trop en évidence, et c'est là son défaut. C'est, comme vous le voyez, un héroïsme en *ré* majeur, qui a passé par les mains du maître de danse et du maître d'escrime, qui marche la tête haute, le jarret tendu, la poitrine en avant, cuirassé de maximes de point d'honneur et armé de tirades; en un mot l'héroïsme gallo-hellénique de l'Achille de Racine et un peu celui de l'Achille de Gluck. Les notes vous diront cela mieux que moi.



Voulez-vous savoir comment avec le même fonds d'idées guerrières, toujours un peu voisines du lieu commun dans le style mélodique, on fait de l'héroïsme de bon aloi et des batailles musicales sublimes, regardez l'ouverture de *Titus*, la composition du milieu surtout, et vous comprendrez à la vue de l'œuvre classique de

91 notre sévérité pour l'œuvre antérieure de dix ans qui lui a servi de modèle.

Nous avons rempli, selon nos forces et moyens, notre tâche de critique; nous avons interrogé la partition d'*Idomeneo* et elle nous a répondu, en termes précis, sur toutes les questions posées au commencement de l'article, à savoir : pourquoi l'ouvrage n'eut point de représentations après celles de Munich ; pourquoi de notre temps, on ne réussit jamais à le remettre en scène, (*) et pourquoi enfin Mozart plaçait si haut dans son estime un opéra qui est si loin d'être classique dans son ensemble. Ouvrage d'une difficulté prodigieuse pour l'exécution, surtout pour les symphonistes du temps jadis, aucune autre chapelle que celle de Munich n'aurait voulu et n'aurait pu s'en charger. Ouvrage coupé sur le patron de l'ancien opéra seria et vieilli dans la presque totalité des airs d'hommes, *Idomeneo* manquerait d'actualité pour les mélomanes de notre époque, et trop de scènes n'auraient qu'un intérêt historique pour les connaisseurs mêmes. Qu'à l'exemple de beaucoup de pères, dont la postérité est nombreuse, Mozart ait eu un faible pour le premier né de son génie, cela peut être ; mais cela ne veut pas dire que son jugement sur *Idomeneo* fût entaché de partialité ou d'erreur. Il convient de donner à ce jugement l'interprétation qu'établissent les faits. Mozart était si loin de s'aveugler sur les imperfections de son opéra, qu'il adopta bientôt pour les airs un style vocal tout différent, et que de tous les nom-

(*) En 1814 ou 1815, autant qu'il m'en souvient, la troupe allemande de Pétersbourg essaya de monter *Idomeneo*, et je n'ai jamais été témoin d'une tentative plus malheureuse. Aussi l'ouvrage ne fut-il donné qu'une fois.

breux emprunts qu'il fit et pouvait faire sans le moindre scrupule au chef-d'œuvre inconnu pour ses autres ouvrages de théâtre, il n'en est pas un seul où l'idée n'ait été perfectionnée autant que la forme. L'année 80, Mozart composait à peu près comme Pierre Corneille. Il était grand dans les grandes choses, sublime dans les situations sublimes. Hors de là, il parlait, je ne dirai pas le langage incorrect et souvent vulgaire de l'auteur du Cid, mais le beau langage mélodique de son temps, passé de mode avec les concetti et l'euphéisme. Plus tard, il parla sa langue à lui, le beau de tous les siècles, et il fut aussi admirable dans les petites choses que dans les grandes. Il demeure donc prouvé que son estime s'attachait, non pas à la totalité de la partition d'*Idomeneo*, mais aux parties sublimes et impérissables de l'œuvre.

Je termine mon article par quelques observations grammaticales. Emule et admirateur passionné de Bach, Mozart introduisit ça et là dans son travail, certaines combinaisons harmoniques excessivement âpres qui rappellent jusqu'aux défauts de ce grand contrapontiste. Ces duretés ne se retrouvent point dans les partitions tout à fait classiques de notre héros, et lorsqu'il lui est arrivé de recourir aux mêmes combinaisons, il les a traitées avec infiniment plus d'art et de ménagement pour l'oreille. D'après l'extension que quelques théoriciens, se fondant sur l'autorité de Bach, ont donnée à la règle du point d'orgue (pédale), il n'y aurait pas un accord que la basse, ainsi comptée pour zéro dans l'harmonie, ne dût supporter sans plainte et sans murmure. D'autres théoriciens mettent des bornes à cette latitude. Ils prétendent que le point d'orgue est une fiction qui, poussée trop loin, peut occasionner une torture réelle, et pour

s'en convaincre, il n'y aurait, disent-ils, qu'à frapper l'accord de *fa* dièse majeur, par exemple, ou de *si* majeur sur un *ut* naturel, soutenu en pédale. Nous sommes entièrement de leur avis. L'ouverture d'*Idomeneo* offre un de ces cas exagérés et d'autant plus graves, c'est-à-dire plus rudes, que la basse au lieu de se prolonger en musette, va en croches, frappant note contre note sur des gammes avec lesquelles on ne lui reconnait aucun rapport. C'est tout bonnement comme si l'orchestre jouait faux.

Notre deuxième et dernière remarque porte sur une modulation hardie, mais si hardie que nous n'oserions en assumer la responsabilité. Elle se trouve dans un récitatif, et comme les paroles n'y font rien, nous allons la produire sans texte :



Une progression harmonique dont toutes les cadences sont déterminées par des marches de basse fondamentale, descendante de tierce majeure, voilà certainement une progression fort singulière. Ajoutez-y que de la première à la seconde mesures, la septième monte et la sensible descend, ce qui n'est pas moins singulier dans une cadence. Du reste, l'exemple d'une progression

ainsi construite, est le seul qui se trouve dans les œuvres de Mozart à moi connues.

Puissent mes remarques avoir appelé la curiosité et l'intérêt des amateurs sur un chef-d'œuvre dont la plupart d'entre eux n'ont jamais entendu une note, qui dort depuis soixante ans dans les bibliothèques, et n'attend que le signal d'un chef d'orchestre pour se relever de toute la hauteur de sa taille homérique. J'ai dit les obstacles qui s'opposeraient à la remise en scène de tout l'opéra ; mais on pourrait le donner par actes détachés et par fragmens, ou ce qui vaudrait encore mieux, en réunir les plus belles scènes pour être exécutées dans un des concerts de notre société philharmonique, ces grandes fêtes musicales de l'année, où se trouvent convoqués, sous les auspices de la bienfaisance, le ban et l'arrière-ban des dilettanti.



MISERICORDIAS DOMINI.

OFFERTOIRE.

En travaillant à l'opéra qui ouvre la série de ses chefs-d'œuvre dramatiques, Mozart nourrissait le désir et l'espoir d'être placé à la tête de cette admirable chapelle de Munich, à laquelle, disait-il, il ne manquait qu'un chef. *Idomeneo* devait le recommander comme compositeur de théâtre. L'ouvrage dont nous allons parler, avait été fait concurremment avec l'opéra, afin que Charles-Théodore pût juger aussi des capacités de l'auteur pour le service des autels. Mozart avait déjà écrit plusieurs messes à Salzbourg, mais il avait dû les accommoder aux exigences de l'archevêque Colloredo, dont le goût musical était à peu près du même aloi que ses vertus apostoliques. Monseigneur n'aimait pas à se fatiguer en officiant, ni en écoutant; il avait en horreur la science des fuguistes qui, avec leurs éternels développemens, allongent le service aux dépens de l'estomac. Il fallait à Monseigneur des oraisons aussi courtes que possible; de la musique aussi claire et aussi facile que possible, de la musique qui mît le pasteur et le troupeau en joyeuse disposition pour le saint jour du dimanche. Partout les trompettes et les timbales partout,

Il était si bon prince, monseigneur Colloredo! Mozart servit l'archevêque à souhait pour les 12 florins et 30 kreutzer qu'il tenait de sa munificence. Le travail était presque digne du salaire.

Ce n'est pas à l'Electeur de Bavière, prince généreux et connaisseur, qui avait applaudi *Idomeneo* avec enthousiasme, que Mozart aurait porté de la musique d'église, comme il en faisait à Salzbourg pour ses péchés. A Munich, il n'avait plus à craindre la férule de son tyran épiscopal; il lui était permis d'agir selon ses convictions d'artiste, de s'inspirer de sa foi de chrétien, et d'écrire un ouvrage d'église dans le vrai style d'église, qui se perdait de plus en plus au milieu des tendances superficielles et anti-religieuses de l'époque. La haute vocation du jeune musicien pour le genre sacré s'annonça donc en même temps que son génie pour le théâtre, et comme d'après une de nos remarques précédentes, Mozart reproduisit en abrégé, dans ses progrès, l'histoire de la musique toute entière, comme il fut un grand contrapontiste et un grand harmoniste avant d'être un grand mélodiste, nous pourrions conclure de là que l'année 80, ses travaux d'église devaient approcher de la perfection, plus que ses travaux dramatiques. On ne saurait, à la vérité, comparer un chœur détaché tel que *Misericordias Domini,* à un opéra en trois actes, tel *qu'Idomeneo;* mais aussi, le style d'église étant infiniment plus borné dans ses caractères essentiels et ses formes radicales que le style de théâtre, qui embrasse tout, un petit nombre de pages suffisent pour donner la mesure du compositeur; et il est certain que si Mozart avait eu à composer une messe entière, au lieu de l'offerte, l'ouvrage n'eut pas présenté les inégalités énormes, que nous avons reconnues entre les scènes de son opéra.

L'offertoire n'a pas vieilli et ne vieillira jamais d'une note, par la raison que tout y est ancien. Tout y est fugue ou plain-chant. Le texte se réduit à :

« *Misericordias Domini*
Cantabo in æternum.

Ces deux membres de phrase, dont le premier se chante *piano*, en manière de choral, et le second amène la fugue et le *forte*, alternent sans interruption d'un bout à l'autre, et font pour ainsi dire tourner la composition sur elle-même. Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet, devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mouvement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maîtres catholiques du XVII[me] siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart. Pour plus de variété, il mêla aux formes anciennes une forme moderne, mais telle cependant que les puristes les plus sévères l'adopteraient en style d'église sans le moindre scrupule. Tantôt, le plain-chant a été disposé à quatre parties sur les intervalles de l'accord, comme cela se faisait et se fait ordinairement; tantôt, la moitié du chœur, ici les voix du diapason aigu, plus loin celles du diapason grave, tiennent une seule note, pendant que l'orchestre exécute à plusieurs reprises une phrase mélodique. Ce passage, de même que le plain-chant à quatre parties, de même que la fugue, reviennent en différens tons Une fois, nous l'entendons en *ut* mineur et immédiatement après en *ré* mineur, modulation qui n'a rien de fort recomman-

dable en soi, mais amenée avec tant d'art, mais rendue si originale et si grandiose par le fait d'une note médiatrice qui semble étrangère à l'un et à l'autre tons, que je ne puis me refuser le plaisir de la citer.

Moderato.

Cors.

Violons.

Ténor et Basse.

Mi - - - - se ri- cor-di-as Do - - - - mi - ni,

Alto et Basse.

Supprimez le *sol* dièse dans les parties vocales, et la modulation n'est plus tolérable; les quintes patentes de la basse instrumentale et des voix, se font sentir dans toute leur nudité. On le voit, ce *sol* dièse, note équivoque et trompeuse s'il en fut, vraie nature de caméléon, n'est pas du tout un *sol* dièse, tant qu'il existe pour l'oreille. Il ne quitte ses fausses enseignes et ne devient réellement ce qu'il parait être, qu'au moment où vous avez cessé de l'entendre. C'est d'un effet admirable.

Les parties fuguées du chœur rappellent beaucoup le commencement du Requiem, mais n'y atteignent point. Toujours est-il qu'après les morceaux du Requiem, où les élémens primitifs de la musique d'église dominent plus que le chant mélodieux, Mozart n'a rien écrit de plus pur, de plus élevé, de plus édifiant, de plus hautement ecclésiastique en un mot, que son *Misericor-*

dias Domini. C'est l'opinion qu'il en avait lui-même. Nous y adhérons purement et simplement.

A l'exception de l'endroit que nous avons cité, et où l'orchestre joue un rôle indépendant et nécessaire, le reste du chœur pourrait se chanter sans accompagnement. Les instrumens n'y font que doubler les voix, selon la méthode habituelle des anciens maitres.

Peut-être eût-il été à désirer que les parties du chœur en plain-chant, au lieu d'offrir une suite d'accords assez commune, quoique très bien sonnante d'ailleurs, se fussent rapprochées davantage de l'harmonie du XVI[me] siècle. L'ouvrage y aurait gagné, je pense. Si c'est là une critique, elle épuise la somme des remarques improbatrices que nous pourrions faire sur le chef-d'œuvre, dont Mozart regrettait si naïvement de n'avoir pas gardé copie.

L'Electeur de Bavière avait paru enchanté *d'Idomeneo*. Jamais musique, disait-il, ne lui avait fait autant d'impression. Hé bien, *Misericordias Domini* garantissait à S. A. S. l'acquisition d'un maître de chapelle complet, d'un maestro comme il n'y en avait pas dans le monde. Mozart fut comblé d'honneurs et de louanges; il reçut les félicitations de la cour et de la ville, après quoi il alla rejoindre son archevêque à Vienne, pour y dîner avec les laquais de Monseigneur! O providence!



MOZART

VIRTUOSE ET IMPROVISATEUR.

Nous ne saurions passer sous silence le double talent qui valut à Mozart une gloire européenne si brillante et si précoce, bien avant que son génie pour la composition ne se fût éveillé ; un talent qui devait rester son gagne-pain le plus sûr, et lui conserver, d'un côté, autant de popularité et de faveur, qu'il en perdait de l'autre, par ses chefs-d'œuvre méconnus. Aujourd'hui ce rapport est inverse. Mozart virtuose n'est plus pour nous qu'une obscure tradition, une énigme dont sa musique concertante ne nous donne aucunement le mot. La matière sur laquelle s'exerçait ce talent si merveilleux, les notes, y sont bien encore ; mais la méthode, la touche, l'accentuation, l'ornementation, mais les innombrables nuances qu'on ne saurait exprimer par des signes sur le papier, enfin l'âme et le génie de l'exécution, tout cela n'y est plus. Les sons magiques du virtuose se sont évaporés, sans laisser plus de traces que les fleurs qui embaumaient l'air, que les jeunes appas qui fascinaient les yeux, il y a cinquante ans. Quelques rares et vieux débris du siècle passé, quelques mélomanes octogénaires se rappellent encore, il est vrai, le jeu de Mo-

zart. L'un deux m'en parlait, il y a peu d'années, comme d'un des rêves les plus délicieux de son printemps. (*) D'autres témoins auriculaires ont essayé de décrire Mozart virtuose et improvisateur; mais qu'est-ce que de l'exécution racontée ou décrite? Faute de mieux cependant, écoutons là-dessus les dires des contemporains.

Tous les témoignages s'accordent à nous représenter Mozart comme le pianiste le plus accompli de son époque. Lui-même se mettait sans façon bien au-dessus de Clementi, le seul rival qu'une partie du public viennois semble avoir voulu lui opposer. Nous pouvons l'en croire sur parole et d'autant mieux que Dittersdorf, qui ne fut jamais lié avec Mozart, a porté sur les deux pianistes un jugement analogue et l'a appuyé des mêmes considérans, à savoir: que « le virtuose italien n'avait « que de l'art, et que le virtuose allemand avait de l'art « et du goût » La sentence est assez pauvrement formulée; mais elle revient au fond à ce que notre héros lui-même disait de Clementi. Nous citerons encore les paroles cordiales et tout autrement significatives de Haydn, que le souvenir de son ami mort émut un jour jusqu'aux larmes. « Ah la perte de Mozart est irréparable! De ma « vie, je n'oublierai son exécution. Voilà qui allait au « cœur » Un pianiste qui allait droit au cœur de Haydn, avait peut-être de quoi balancer les tours de force, par lesquels beaucoup de nos pianistes modernes, qui ne vont au cœur de personne, cherchent à éblouir les oreilles et surtout les yeux.

Quelque parfaite néanmoins qu'eût été l'exécution de Mozart, nous devons supposer que son talent d'improvi-

(*) M.r Spring, violiniste et compositeur.

cateur étonnerait et charmerait le monde bien davantage, s'il y revenait. Le don de l'improvisation commençait chez lui à la parole. Dans ses momens de bonne humeur ou plutôt dans les accès de folle gaieté, auxquels il n'était pas moins sujet qu'il le fut plus tard aux accès de mélancolie, Mozart parlait souvent en vers, lorsqu'il voulait donner une certaine étendue à ses discours. Ce lui semblait plus facile, que de parler longtemps en prose. Le mètre et la cadence faisaient rentrer à demi dans son élément naturel, cet être tout harmonieux et tout rhythmique. Pour ce qui est des difficultés de la rime, elles l'arrêtaient si peu, qu'on l'a vu écrire, au courant de la plume, des lettres rimées en échos. Il en est une de ce genre qui n'a pas moins de trois pages, spirituelle, mais pleine de gravelure. M.r de Nissen nous a donné le texte d'une autre lettre, terminée par une pièce de vers que Mozart adressait à sa sœur, pour la féliciter sur son prochain mariage. (*) Les règles de la versification que l'oreille seule avait enseignées au musicien, y sont observées sans aucune faute; celles qu'imposent le bon goût et la décence ne l'étant point, je me dispense de rapporter ou de traduire l'épître, eu égard à mes lectrices, si j'en avais par extraordinaire. Pour achever ce qu'il y a à dire d'une vocation poétique assez généralement ignorée, j'ajoute que j'ai chanté en Allemagne, avec mes camarades du rudiment et du solfège, deux canons burlesques, paroles et musique de Mozart;

(*) Née en 1751, Maria-Anna Mozart épousa en 1784 un baron de Berchtold zu Sonnenburg, conseiller de cour et curateur de la communauté de St. Gille, où elle vécut avec lui jusqu'à l'année 1801. Elle devint veuve à cette époque, retourna à Salzbourg et y donna des leçons de piano pour subsister. Il parait qu'elle vivait encore, lorsque fut publié le recueil de M.r de Nissen.

le premier : *O du eselhafter Martin! o du martinischer Esel!* le second : *Ik armes welsches Teuferle i kann nit mehr marschir.* Les textes sont d'une extravagance originale, rehaussée de quelques saletés ; la musique est un chef-d'œuvre de bouffonnerie

Toutefois, l'improvisation verbale n'était d'ordinaire qu'un prélude aux vrais plaisirs des réunions d'amis dont notre héros était l'âme. Son vocabulaire était trop pauvre, le cercle de ses idées, exprimables en paroles, trop étroit, sa muse trop grossière enfin, pour que l'instinct étonnant des formes poétiques, qu'il avait reçu de la nature, pût lui servir à autre chose, qu'à rimer des impromptus sortis de la bouteille, et des propos de galanterie grivoise. Avait-on débité et entendu assez de facéties, la provision de gros sel se trouvait-elle épuisée, Mozart allait continuer son discours au piano ; et là, tel qu'un étranger qui reviendrait à sa langue maternelle, après avoir baragouiné un idiome qu'il sait à peine, le farceur graveleux se changeait en plaisant du meilleur ton, le rimeur burlesque en grand poète comique et satirique. Alors ses saillies, diamans encroûtés dans une parole inculte, s'épuraient au foyer de l'harmonie et resplendissaient de mille feux. Tout un petit drame fantastique se jouait sur les touches du clavier. « Tantôt le thème que l'improvisateur avait choisi, affec« tait une mine bouffonne et tantôt une démarche pleine « de gravité que, le moment d'après, il quittait pour « bondir avec une audace aventureuse, en vrai casse-cou. « Ici, comme blessé d'un sarcasme, il le prenait sur « un ton sec et pointu ; là, il se traînait suppliant et « misérable ; là encore, on le voyait se mettre aux « aguets, et plus loin, chercher à se faire jour, à travers « les huées et les menaces provoquées par ses boutades

«ridicules. (*) En un mot, Mozart faisait tout ce qu'il «voulait de ses idées et de ses auditeurs et, en cela, au-«cun pianiste ne l'a jamais égalé.»

Personne, non plus, n'imitait avec autant de facilité, la manière et le style des autres maîtres. C'est naturel, puisque son style à lui était le résumé et la quintescence de tous les systèmes de composition anciens et modernes, dans toutes les branches de l'art. Pour imiter un musicien quelconque, il n'avait donc qu'à s'amoindrir, à restreindre son universalité aux proportions et aux formes spéciales de celui dont il voulait donner le portrait ou la caricature. Qui peut le plus, peut toujours le moins. Or, quand il y allait de se bien désopiler la rate, Mozart employait ce talent de l'imitation, à parodier les ouvrages dramatiques que la mode contemporaine honorait de ses faveurs; les opéras d'Alessandri, par exemple, de Gazzaniga et autres faiseurs de même acabit. Il improvisait, texte et musique, de grands airs de bravoure où les susdits maîtres apparaissaient de pied en cap, avec armes et bagage, hurlant de ressemblance. L'auteur ne crut pas devoir confier au papier ces satires musicales, dans la crainte peut-être que le public ne les prît au sérieux et ne les couvrît d'applaudissemens, au lieu d'en rire Une seule a été notée et conservée. C'est un air de prima Donna, composé avec quelques mélodies favorites de l'époque. A le voir, il semblerait d'abord que le maestro a visé de toutes ses forces à un grand succès, et il n'est pas douteux que, bien chanté, le morceau eût fait *furore*. Et le texte donc, ne devons-nous pas le porter aussi en ligne de

(*) J'ai imité plutôt que traduit ce passage, parce qu'il était impossible de le traduire littéralement. Du reste, je n'y ai rien changé.

compte. Dites, si jamais parolier italien a déployé plus de génie dans un libretto à dix écus. (*) *Dove, oh! dove son io,* s'écrie l'auguste princesse. *Oh Dio! questa pena! o Prince! o sorte!..... io tremo..... io manco....... io moro...... o dolce morte!* Et voilà, qu'arrivant de je ne sais où, l'accord le plus éloigné du mode dans lequel on s'apprête à rendre l'âme, tombe et éclate avec le fracas d'un obus. La belle frissonne de tout son corps: *Ah qual contrasto! barbare Stelle! Traditore! Carnifice!* et ainsi de suite. Le tout est richement pourvu des moyens d'effet les plus capables d'associer les dilettanti aux pamoisons de la princesse. Les *à piacere*, *les imponendo*, *les morendo, rinforzando, smorzando, vibrando,* etc. etc. etc., toutes les recettes du métier y ont été rangées par ordre alphabétique et étiquetées en grosses lettres. Déjà, vous croyez entendre murmurer dans tous les coins de la salle : charmant ! délicieux ! divin ! puis les cris de *bravo! bravo! bravissimo! ancora! ancora!*

Depuis le jour où parut la race éminemment capricieuse, vaniteuse, irritable, et intraitable qu'on nomme les virtuoses, nous n'en connaissons point qui se fût éloigné plus que Mozart du type générique de ses pareils. Il suffisait qu'on lui témoignât le désir de l'entendre et il était à vos ordres, sans demander qui vous étiez ni d'où vous veniez. Ce désir était déjà une puissante recommandation auprès de lui. Les grands seigneurs de Vienne lui reprochaient de prostituer ainsi gratis et pour le premier venu, un talent qu'ils admettaient à embellir leurs réunions aristocratiques, moyennant un salaire de

(*) Le prix fixe de Rossini, nous dit-on, pour chacun de ses poëmes italiens.

quelques florins. Mozart les laissait dire, empochait les florins, très peu sensible du reste à l'honneur qu'on lui faisait; car on ne fut pas plus malhabile que lui à classer les auditeurs selon leur rang et leur état dans le monde. Il ne distinguait parmi eux ni nobles ni roturiers, ni habits couverts de cordons, ni habits montrant la corde. Ce qu'il y voyait, lui, c'étaient des connaisseurs ou des ignorans, des mélomanes sincères et des Tartuffe de musique, rien de plus, mais aussi rien de moins Le petit garçon qui disait à l'Empereur François : *faites venir Wagenseil, celui-là s'y connait*, n'eut jamais plus de sept ans sous ce rapport. Il est digne de remarque que Mozart jouait le plus volontiers devant les musiciens de profession. Voici ce que M.r Rochlitz nous apprend là-dessus. « Après son con« cert de Leipzig, Mozart prit de côté le vieux Berger, « violiniste émérite de l'endroit, et lui dit : *venez avec « moi, mon cher Berger, je vais vous faire un peu « de musique; car vous en savez plus que tous « ceux qui m'ont applaudi ce soir.* Ils allèrent à « l'auberge où l'illustre voyageur s'était arrêté et là, « après une légère collation, le plus grand pianiste du « siècle, improvisa jusqu'à minuit pour le vieux Berger « tout seul. *Eh bien, êtes-vous content? A présent « vous pouvez dire que vous avez entendu Mozart. « Le reste, d'autres le peuvent faire aussi.* (Das « übrige können andere auch.) Il parlait du mécanisme, qui n'était à ses yeux qu'une des facultés secondaires du virtuose.

Si notre héros n'était en toutes choses un être à part, il semblerait très extraordinaire et même très peu croyable qu'il ait eu plus de plaisir à jouer devant le vieux

Berger seul, que devant le public de Leipzig qui venait de l'accueillir avec tant de faveur. Un musicien est toujours plus économe de ses suffrages pour un confrère que ne le sont les dilettanti, et cela par deux raisons, à part les haines ou les jalousies du métier ; d'abord parce que l'artiste de profession étant dans la règle plus connaisseur que le dilettante, découvre en composition et en exécution, tout plein de défauts dont l'autre ne se doute pas ; et ensuite parce qu'il est beaucoup plus blasé sur les plaisirs de la musique, qui pour lui sont une affaire. Je rappelle ces vérités triviales pour donner raison d'une autre vérité plus triviale encore ; c'est que Messieurs les virtuoses aiment incomparablement mieux produire leur *maestria* devant une multitude élégante d'ignorans et de demi-connaisseurs qui les font vivre, qui les prônent dans les salons et les journaux, qui les invitent à souper et les enivrent d'encens et de vin de Champagne, ils aiment mieux cela, disons-nous, que de se fatiguer les doigts ou les poumons pour l'amusement de quelque papa Berger, d'un modeste vétéran de l'art, dont il n'y a à attendre qu'une approbation calme, sinon des conseils qui paraitraient une injure. Ils ont ma foi raison, et je penserais comme eux à leur place. Mozart ne pensait pas de même. L'étude que nous avons faite de son moral, explique parfaitement cette singularité. Nous avons vu que la musique était non seulement la grande ou plutôt la seule occupation de sa vie, mais qu'elle était encore en lui un goût effréné, une passion indomptable, que tous ses autres penchans ne faisaient qu'entretenir et fortifier. Parmi ses jouissances musicales, l'improvisation au clavecin tenait le premier rang ; c'était l'entretien le plus intime qu'il pût avoir avec lui-même et avec les autres, une sorte de confession

qui ouvrait aux auditeurs les secrets de son âme, les trésors de sa pensée, sans déguisement, sans réserve, sans équivoque et dans un langage docile à exprimer les plus délicates nuances de l'état psychologique d'où l'improvisation découlait. Pour tout dire, il employait la langue des sons, comme nous employons notre langue maternelle dans nos épanchemens d'amitié et d'amour. Or, il est certain que rien ne pourrait contrarier davantage des épanchemens de ce genre, que l'impossibilité où se trouveraient nos amis des deux sexes d'y répondre autant qu'ils le voudraient, faute de bien connaître la langue dans laquelle nous leur parlons. Beaucoup de mes lecteurs, sans doute, en auront fait l'expérience. Maintenant, vous voyez pourquoi Mozart trouvait plus doux de se faire écouter du vieux Berger, que de se faire applaudir de tout le public de Leipzig. C'est que le vieux Berger, comprenant sa langue mieux que les autres, pouvait lui répondre du cœur et l'avertir par ces regards, si intelligibles entre musiciens, qu'il entendait parfaitement, là où le public n'aurait pas entendu du tout. Les bravos de la multitude le rendaient content ; une entière sympathie avec son auditeur le rendait heureux Musicien de profession et virtuose célèbre, les jouissances du pur dilettantisme étaient néanmoins pour lui d'une valeur infiniment supérieure, aux jouissances de l'amour-propre. Il était tout ensemble le plus grand des artistes et le plus passionné des mélomanes. De quoi se plaignait-il le plus souvent et avec le plus d'amertume, en parlant des obligations que lui imposaient ses rapports avec le public ? le voici : *On me demande presque toujours des jongleries de mécanisme et des prestiges d'acrobate.* (*Mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste.*) *On veut*

voir cela, et on ne veut pas suivre le cours de mes idées.

Autant Mozart se montrait complaisant pour tous ceux qui désiraient l'entendre, autant on le voyait sortir de son humeur douce et sociable, lorsqu'il se faisait du bruit pendant la musique. C'était peut-être la seule chose au monde qui pût le mettre sérieusement en colère, et alors il ne se gênait point. Il savait le prix de ce qu'il donnait; il le donnait libéralement et ne demandait en retour que de l'attention et du silence. Les lui refusait-on, il devait éprouver ce qu'éprouverait chacun de nous, si la personne jugée digne de recevoir nos plus intimes confidences, ne nous montrait que froideur et distraction, à la place de l'intérêt sur lequel nous avions compté. Les gens du monde dissimulent en pareil cas, mais notre héros ne savait pas dissimuler, lui. Raison pour nous, de ne pas le juger d'après le code du savoir-vivre, quand blessé de la manière la plus irritante à l'endroit le plus sensible de tout son être, il en témoignait son déplaisir avec plus de vivacité qu'un autre. Quitter brusquement son siège, au beau milieu du concert et partir sans adieu, ne fut pas la seule leçon qu'il lui arriva de donner à des auditeurs peu attentifs. Il leur en infligea de plus sévères, témoin le fait que nous allons raconter. Pendant ses voyages en Allemagne, Mozart fut invité quelque part (*) à une grande soirée musicale, arrangée tout exprès pour l'entendre. La société composée de la haute noblesse du pays, était très nombreuse. Mozart n'y voyant que des visages nouveaux, se crut en bonne compagnie, c'est-à-dire au milieu d'un

(*) Très probablement à Dresde ou à Berlin.

cercle de vrais mélomanes, voire même de connaisseurs. Son père lui avait enseigné apparemment cet apophthegme, qu'il faut toujours supposer le bien, tant que le mal n'est pas démontré. Il agit en conséquence lorsqu'il fut au piano. Il commença par une mélodie très simple et une harmonie plus simple encore, *Adagio*, ce qui équivalait au moment de silence qui précède une harangue, et pendant lequel l'orateur cherche à se recueillir. Les dames, inquiètes de ce début, crurent que le musicien était déjà entré en matière, qu'il continuerait sur le même ton. Mozart s'anima; les dames de se rassurer: joli, très joli vraiment; mais cela dura peu. Des accords solennels, une harmonie frappante, originale et un peu lourde, vint remplacer la chose qui paraissait jolie. Ah quel ennui, bon Dieu! Les langues des profanes, toujours si difficiles à réfréner dans nos réunions, brisèrent pour le coup, un joug qui devenait insupportable. On se parla à l'oreille; les remarques sur la tournure du voisin et la robe de la voisine commencèrent; la contagion des caquets gagnait de plus en plus. Les hommes tombèrent aussi dans le péché ou dans le crime de lèze-audition. Voilà plus qu'il n'en fallait pour donner à l'improvisation une autre couleur. Furieux, mais se contenant encore, notre héros travailla ses idées avec la violence de l'indignation qui faisait bouillonner le sang dans ses veines. L'auditoire le laissa faire et continua de son côté à développer, *motu contrario*, les thèmes beaucoup plus intéressans que ces dames avaient proposés. L'Amphytrion qui était amateur et bon musicien, donnait la société à tous les diables. Que fit alors l'improvisateur si stupidement méconnu; il s'avisa d'un moyen peu usité et qui devrait l'être davantage en pareille circonstances. Tout en poursuivant sa philippi-

que sur le piano, il se mit à pester et à maugréer dans une langue qui lui était aussi familière que l'Allemand, doucement d'abord, ensuite plus haut, toujours plus haut et enfin si haut, que les personnes qui comprenaient l'Italien, purent nettement apprécier l'étendue de ses connaissances, dans cette partie de la langue que négligent les dictionnaires. Ce *crescendo* mélodramatique, quoique très original aussi, fut beaucoup mieux entendu que tout ce qui avait précédé. Un profond silence s'établit. Il était dans la nature de Mozart de passer aisément d'un extrême à l'autre. A peine se fut-il assuré de *l'impression* qu'il venait de produire enfin sur l'auditoire, que tout son courroux céda à l'envie de rire, de la société probablement et un peu de lui-même. Car nous devons être justes. Lequel en effet a tort, de celui qui jette des oranges aux pourceaux, ou des pourceaux qui les dédaignent? D'après cette considération, Mozart tourna bride à son Pégase et, lui faisant descendre avec accélération de vitesse, la pente des idées les plus rebattues, il s'arrêta à une chanson de carrefour très populaire: *Ich klage dir du dummes Thier*, qu'on chantait encore de mon temps en Allemagne. Mignardement présentée en forme de thème, cette mélodie triviale obtint les honneurs de dix à douze variations, de ces variations comme nous en connaissons tant, et où le charlatanisme du doigter alterne régulièrement avec l'afféterie doucereuse: deux reprises de passages et deux reprises de chant. Ici, l'assistance est foudroyée d'admiration; là, elle se pâme de plaisir, et on la foudroie de nouveau, et de nouveau elle se pâme, et on la ballotte ainsi jusqu'à extinction de la chaleur naturelle de ses facultés tant admiratives que sensitives. Après cette cruelle mystification qui le récon-

ciliait pleinement avec la société et lui valut les plus sincères éloges, Mozart se retira. Il fit venir son aubergiste, plus quelques musiciens du lieu qui ne l'avaient pas encore entendu, leur donna à souper et, sur le vœu timidement exprimé de ces bonnes gens, il improvisa pour eux jusques bien avant dans la nuit, avec une verve et une complaisance inépuisables.



DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL.

L'ENLÈVEMENT.

Opéra comique en trois actes.

L'histoire de Belmont, c'est l'histoire du mariage de Mozart, qui se fit en même temps que l'opéra : un amour tenace, solide à l'épreuve, triomphant de tous les obstacles et surgissant enfin à bon port. Belmont avait à combattre la jalousie d'un pacha turc ; il risquait le pal ou la corde. Mozart luttait depuis deux ans contre les répugnances d'un père calculateur et contre l'entêtement d'une future belle-mère, aussi despotique que le pacha dans son ménage ; il risquait, en épousant M.lle Weber, de se voir vis-à-vis de zéro, le tiers le plus formidable qui puisse s'interposer entre un mari et une femme. L'un et l'autre, je veux dire le chevalier et le musicien, tranchèrent par un enlèvement le nœud gordien de leurs amours et arrivèrent ainsi à la possession de Constance, un nom du plus heureux augure matrimonial pour tous les deux.

Ces rapports de destinée entre le héros et l'auteur de la pièce, influèrent d'une manière décisive sur le travail de *l'Enlèvement*. Pour peindre Belmont, Mozart n'eut qu'à se peindre lui-même. Aussi, le rôle de Belmont est-il un des plus individuels, c'est-à-dire un des

plus expressifs et des plus beaux que Mozart eût créés. Il abordait ici une véritable partie de premier ténor. Idoménée n'était qu'un ténor de l'opéra seria, où le haut diapason viril occupait tous les emplois, excepté celui qui lui convient par excellence. Quand cette voix a le vrai timbre et une étendue suffisante dans le haut, elle fournit la qualité de son la plus délicieuse que la nature ou l'art puissent produire, et alors elle caractérise la virilité en sa fleur ; elle devient l'organe de l'amour-passion, singulièrement de l'amour vertueux, de l'amour pour le mariage, sans arrière-pensée concernant la dot. De même que les harmoniques se font sentir à l'oreille avec le son qui les engendre, de même tout ce qu'il y a de généreux et de poétique au cœur de l'homme, semble dériver d'un pareil amour, comme d'une fondamentale, vibrer sous son influence, et se mêler partout à son expression. Tel est Belmont, tel est aussi Ottavio. J'ai entendu dire à des musiciens que les parties d'Almaviva et de Don Juan auraient beaucoup gagné, si Mozart en avait fait des premiers ténors. Selon moi, c'eût été les méconnaître et les fausser complétement.

Mais l'amoureux n'est pas le seul rôle de la pièce qui nous renvoie l'image individuelle du compositeur. Il nous semble que cette image se réfléchit double dans *l'Enlèvement*, et que les traits en ont été partagés entre Belmont et un autre personnage, dont la physionomie dramatique et musicale constraste de la manière la plus absolue avec celle du premier. Le croiriez-vous? Osmin, le barbare, le sanguinaire Osmin, c'est encore Mozart. Et comment cela ? Vous n'aurez pas oublié le contenu du précédent article. Lorsque notre héros fut chargé de composer *l'Enlèvement*, les difficultés relatives à son mariage, ne lui inspiraient plus de craintes sérieu-

ses. Sûr de sa maîtresse et de lui-même, il l'était aussi des événemens. Il se livrait à l'espoir de son prochain bonheur, en même temps qu'au plaisir de travailler à un opéra national, dont il avait accepté la commande avec une joie extrême. Dans cette disposition d'âme, le génie bouffon qui était une des faces de sa nature, et que nous avons vu se répandre en vers et en improvisations musicales burlesques, dut saisir avec ardeur l'occasion de se déployer sur le théâtre. Le parolier qui travaillait sous la direction de Mozart, la lui avait ménagée belle, nous lui devons cette justice. Osmin est un bouffon très original et très plaisant, mais qui le paraîtrait peut-être moins, si au lieu de le voir sur la scène, on le rencontrait tout de bon dans quelque Pachalik, sous l'habit d'un fonctionnaire turc. Un drôle de corps que cet Osmin! Il ne rêve que pal et gibet, décollation, strangulation, sacs à jeter dans la mer, etc. etc. Il aime les supplices, comme vous et moi nous aimons la musique et, en dilettante connaisseur ou blasé, il est devenu très difficile sur ses plaisirs. Il trouve qu'en Turquie même, on est encore fort arriéré là-dessus. Une seule exécution pour chaque patient, quelle misère! Lui voudrait que ses pratiques fussent traitées avec plus de cérémonies et d'égards : empalées d'abord, puis écorchées, ensuite pendues, ensuite décapitées, brûlées et jetées à l'eau pour conclusion. Notre Turc est un vrai Sybarite. Après les amusemens de ce genre, ce qu'Osmin aime le mieux, c'est Blonde, la chambrière de Constance et qu'il espère obtenir du pacha, en récompense de ses fidèles et loyaux services. Le fond de ce caractère, comme on voit, n'a rien de très particulièrement comique; mais Osmin est vieux; il est sourd; il est amoureux; il est jaloux; mais on le trompe et on le

grise; mais toute sa méchanceté n'est heureusement qu'en intention, de sorte qu'il y avait en lui la matière d'un excellent bouffon d'opéra, je ne dis pas d'un personnage de comédie tolérable. La musique seule pouvait s'emparer d'Osmin.

Mozart, à qui cette esquisse grotesque convenait infiniment, se plut à l'animer avec une verve et une gaîté sans égales, avec un talent inouï pour l'espèce de charge où la ressemblance sort de l'exagération même, et n'en devient que plus frappante. Osmin, à la fois risible et atroce, vient se placer à côté de Leporello parmi les modèles du style bouffe. Du reste, on ne trouverait pas deux types de farceurs plus diamétralement opposés l'un à l'autre, que le valet de Don Giovanni et l'aimable soupirant de Blonde.

Les sympathies du compositeur ayant ainsi été préférablement appelées sur les rôles d'hommes, les femmes en souffrirent quelque peu, sans avoir le droit de se plaindre, puisqu'elles avaient eu tout l'avantage dans *Idomeneo.* Constance se trouvait représentée par une chanteuse de grande voix, de grands moyens, de grande bravoure. Cela porta malheur au rôle, dont M.lle Cavalieri confisqua plus de la moitié, au profit de ses roulades et de ses traits suraigus. Pour ce qui est des airs de Blonde, elle en a deux, ce sont les plus médiocres du répertoire mozarien, pour ne pas employer une autre épithète; de la mélodie triviale, aigue et surannée. L'insignifiance des deux textes excuse le compositeur jusqu'à un certain point

Blonde et Pedrillo, la soubrette et le valet, nécessaires à l'intrigue de la pièce dont ils sont les principaux agens, n'ont réellement d'importance musicale que par

leur participation aux morceaux d'ensemble. Mais j'oubliais la romance de Pedrillo, et grande était ma distraction.

Il y a encore dans *l'Enlèvement* un sixième personnage, Sélim, pacha et renégat, qu'on pourrait ne point compter à la rigueur; celui-là ne chante pas du tout. Il n'agit guères non plus, et toute son utilité lyrico-dramatique consiste à venir provoquer, par ses tendres sollicitations, les refus de Constance et à écouter ses airs de bravoure. Quel rôle pour un pacha à trois queues! Nous dirons, pour justifier ce personnage-machine, que l'inconvenance dans le drame musical, d'un acteur qui ne chante point, est moins sensible là où tout le dialogue est parlé. Quand on s'écarte des données fictives ou idéales, sur lesquelles les beaux arts fondent tous leurs prestiges et qui pour l'opéra résident dans la continuité du chant, on doit renoncer à l'illusion soutenue; et se soumettre au désenchantement périodique, qu'amène le retour du dialogue. Sélim d'ailleurs est aussi débonnaire que l'autre Turc est méchant. Suppléant à son mutisme lyrique par les plus belles qualités morales, il pardonne aux deux couples d'amans leur projet d'évasion, consent à leurs mariages respectifs, leur donne sa bénédiction de renégat, et les laisse partir, enchantés de ses manières et pleins de reconnaissance pour ses bontés.

La vieille coupe de l'opérette ou comédie à ariettes se retrouve encore jusqu'à un certain point dans *l'Enlèvement*, comme celle du vieil opéra seria dans *Idomeneo*. Pas d'introduction ni de finales; mais en revanche des duos et des morceaux d'ensemble où l'action marche. En comparant les deux ouvrages, on est frappé avant tout de l'immense progrès que l'auteur avait fait comme

mélodiste dans l'intervalle des deux années qui les séparent. Plusieurs mélodies de *l'Enlèvement*, et ce sont les plus belles, s'éloignent entièrement des formes du chant italien et présentent un caractère que la musique vocale n'avait jamais eu nulle part, le caractère romantique avec lequel, on peut le dire, l'opéra allemand naquit et se développa, et qui, de nos jours, a creusé une ligne de démarcation si profonde entre deux écoles, dont les systèmes opposés partagent l'affection des dilettanti et entretiennent leurs disputes. Ce caractère est si différent de ce qui n'est pas lui, si reconnaissable à l'âme, qu'il serait assurément très inutile de vouloir le définir. Ecoutez quelques scènes de Don Juan, quelques scènes de la Flûte magique, tout le *Freischutz*, et vous n'aurez besoin de demander à personne ce que c'est que le romantisme musical. Le génie allemand se personnifia en Mozart, sitôt que Mozart eut à travailler pour son pays Déjà avaient paru, de leur côté, les représentans de la nouvelle poésie allemande : les Gœthe, les Wieland et les Schiller. Notes ou paroles, le même esprit s'en dégageait.

Au lever de la toile, nous voyons Belmont mettre le pied sur le rivage où sa maitresse gémit dans l'odieuse prison d'un harem. *Hier soll ich dich denn sehen Constanze !* voilà les premiers mots qu'il prononce et qu'il devait dire. Grâce à Mozart, il les dit en musique. (*) Cette cavatine est empruntée à *l'Andante* de l'ouverture. Si courte qu'elle soit, elle nous conduit dès l'abord dans la sphère romantique. L'esprit nouveau qui devait changer la face du monde artiste et littéraire, s'y révèle par un tour de mélodie

(*) La pièce de Bretzner s'ouvrait par un monologue.

et une combinaison d'accords dont le charme indicible avait été jusques-là un secret pour tous les musiciens.

Belmont a besoin de renseignemens ; il lui faut trouver une occasion de parler à Pedrillo, son ancien domestique, lequel, pour le servir, a cherché à gagner la confiance du pacha et l'a obtenue. Or justement, voici venir Osmin. Le vieux hibou est dans un de ses bons momens ; il a mangé, il a dormi et, à son réveil, il a entonné une chansonnette d'amour qu'il continue en allant faire sa tournée d'inspecteur ; car vous savez qu'il est inspecteur des jardins du sérail Nous disons qu'il a dormi et qu'il chantait déjà avant de paraître en scène, deux circonstances fort intéressantes, que le compositeur a eu l'esprit de nous communiquer, sans l'aide du libretto. Voici les premières mesures de la chanson :



Il n'est guères d'usage de commencer un morceau sur un accord de sixte. Aussi n'est-ce pas du tout le commencement, mais bien le refrain de la chanson, le *tral-la-le-ra* final que répète ici l'orchestre ; et ce *tralla-lera* n'étant autre chose qu'un long et effroyable baillement, nous en concluons d'abord, avec une entière certitude logique, qu'il s'est dit un ou plusieurs couplets que l'on n'a pas entendus, et ensuite nous concluons, avec une certitude physiologique non moins par-

faite, qu'Osmin a tout à l'heure achevé sa méridienne. Que d'esprit dans cette chanson! On dirait une mélodie primitive, tant elle est simple et quasi barbare; elle caractérise d'une manière admirable et le pays et l'individu, et pourtant elle a du charme. C'est que l'amour a beau prendre les teintes individuelles et locales les plus diverses, il est toujours l'amour, le bien suprême des âmes. Hommes et brutes reconnaissent son pouvoir et, d'après cela, Osmin lui-même se sent amollir à l'idée des tendresses qu'il aura pour Blonde, lorsqu'il la tiendra sous le fouet et les verroux: *Und um treu sie zu erhalten, sperr'man Liebchen sorglich ein.* Oui voilà la bonne méthode.

Belmont attend la fin du premier couplet, pour demander au chanteur si le palais qu'il a devant les yeux est celui du pacha. Pour toute réponse, Osmin entonne le second couplet avec une autre figure d'accompagnement et une harmonie quelque peu différente. L'étranger réitère sa question. On lui lance un regard farouche et on procède au troisième couplet. Si Belmont n'était pas plus pressé que nous, il écouterait de toutes ses oreilles les nouveaux et gracieux détails qu'amènent cette fois les instrumens à vent. Mais Belmont, qui a toute autre chose en tête, perd patience, et saisissant le refrain avec colère, comme pour narguer le Turc, il passe immédiatement de là dans un *Allegro* $^{4}/_{4}$ *si* bémol majeur, qui fait succéder la musique dramatique au chant naturel. *Damné sois-tu, ainsi que ta chanson! veux-tu bien me répondre enfin?* Quand on le prend sur ce ton avec Osmin, on est bien sûr alors qu'il vous rendra politesse pour politesse. Le duo s'engage; colloque plein d'apostrophes brutales d'un côté, de l'autre impatient et interrogatif. *Est-ce ici la maison du pa-*

cha? Hein! est-il répliqué sur la même note. *L'ami, êtes-vous au service du pacha?-Hein!* fait encore le sourd. Comique au superlatif, impayable. De question en question, Belmont arrive à la plus importante: il demande, dans une phrase de récitatif, s'il n'y aurait pas moyen de parler à Pedrillo. Cette fois, notre sourd a parfaitement entendu. Quoi, ce misérable? lui parler! avisez-y vous-même, l'ami. La bile des interlocuteurs s'échauffe; les voix en viennent aux prises; elles s'attaquent et se poursuivent de mode en mode, de canon en canon, n'étant jamais en reste l'une avec l'autre, se revalant chaque chose à la minute, thèmes et injures, si bien que la partie demeure égale entre le ténor et la basse. Le ténor n'obtenant aucun avantage de cette façon, et recevant de son adversaire, juste le même nombre de *Galgenschwängel*, qu'il lui lâche de *grober Bengel*, a recours à une mélodie comiquement plaintive, pour assurer que l'individu qu'il demande, Pedrillo, est un très brave homme.—Oui, si brave homme que le pal est las de l'attendre et que sa tête devrait figurer au haut d'une perche. A cette image délectable, le sang d'Osmin circule plus rapidement, ses artères battent en croches: *Auf einen Pfahl gehört sein Kopf*, pendant que le ténor continue en noires, sur ses belles cordes hautes, les touchantes protestations en faveur de Pedrillo. Osmin n'y tient plus: *presto* 6/8, *ré* majeur, une sorte de fugue dont le sujet contient la menace d'une bastonnade belle et bonne, si l'on ne décampe à l'instant. Après cet avis péremptoire, il ne reste plus au pauvre Belmont qu'à donner sa replique à la quinte et à se retirer, en attendant une occasion meilleure.

Peu de scènes m'ont amusé, comme spectacle et

comme musique, plus que ce duo, chef-d'œuvre de contrepoint et de naturel, savant et plein de gaieté, original et chaleureux, autant que duo bouffe puisse l'être. Il exige, il est vrai, comme tout le reste des parties de Belmont et d'Osmin, un ténor de la haute volée et une basse presque introuvable. Il exige, en outre, deux acteurs qui sachent jouer. Le rôle de Belmont revenait à Adamberger, un vrai *proffessore di canto* qui brilla tour à tour en Italie, en Allemagne, en Angleterre, et dont Burney atteste les mérites. Celui d'Osmin a été écrit pour Fischer, et c'est tout dire. Figurez-vous un chanteur, basse-contre, basse-taille, baryton ou ténor, car il était tout cela; allant du *ré* grave que fait sonner le bourdon du violoncelle, au *la* que la troisième corde du violon donne à vide, deux octaves plus une quinte, en voix de poitrine! un chanteur qui joint à cet organe phénoménal pour l'étendue, le timbre d'une pédale d'orgue et un art consommé; élève de Raff, il avait hérité des traditions vocales de Bernacchi; un chanteur enfin qui excelle également dans le tragique et dans le bouffe, figurez-vous ce prodigieux artiste, et vous aurez une idée de Louis Fischer, la gloire de l'Allemagne chantante vers la fin du dernier siècle.

Une sorte de pénétration canine, un instinct de *bull-dog* fait deviner à Osmin que l'aventurier questionneur est venu dans des intentions mauvaises; pour quelque femme sans doute. Honneur à l'intelligence qui a flairé le complot de loin; mort à ses auteurs. Tel est le sens de l'air: *Solche hergelaufene Laffen, die nur nach den Weibern gaffen,* digne du personnage et digne du chanteur, unique comme eux. Dans la première partie du morceau, la phrase: *Ich hab auch Verstand*, se répète à satiété, pour prouver le contraire de ce qu'elle

dit. Le chant ne cesse point d'être dramatique, ni la déclamation d'être vraie, et toutefois une certaine indépendance et une certaine hardiesse de contrapontiste dans le choix des figures, un travail savamment thématique dans les jeux et imitations de l'orchestre, et jusqu'au dessin du motif, donnent à cette composition quelque ressemblance avec une pièce de musique instrumentale.

Ça et là, nous entendons des notes énormes que le chanteur lance inopinément comme des boulets de vingt-quatre, pour écraser Pedrillo qui l'écoute. Il mourra ce pauvre Pedrillo; Osmin le jure par la barbe du prophète. Le serment est prononcé dans un *parlando* rapide, où il n'y a d'autres intervalles mélodiques que le saut de la quinte, alternant avec celui de l'octave, et dont une note pointée détermine l'accent et l'effet. Vous l'entendez; la voix fait défaut au récitant; la rage en a disloqué les intonations naturelles; il râle, le malheureux, il étouffe. N'est-ce pas d'un comique éminemment atroce ou d'une atrocité éminemment comique? Pedrillo l'interrompt : Que t'ai-je fait pour me vouloir tant de mal? (parlé)—Ce que tu m'as fait? tu as une physionomie patibulaire et cela suffit. (parlé) Non pas; la bonne raison, c'est le compositeur qui va la dire. Changement inattendu de rythme et de ton; accélération du mouvement. Tout art parait se retirer de la musique; le mineur s'y établit dans sa crudité originelle, pivotant sur les deux accords de la tonique et de la dominante; le triangle et les cymbales, le fifre et la grosse caisse frappent l'oreille comme le cliquetis des instrumens de torture; la nationalité turque ressort avec une merveilleuse évidence. Voilà qui fait mieux comprendre la haine du vieux musulman contre Pedrillo, étranger et

chrétien, à part tout grief personnel. Quelle musique était plus digne de fraterniser avec le texte pour lequel on l'a faite :

Erst geköpft dann gehangen,
Dann gespiesst auf heisse Stangen,
Dann verbrannt, dann gebunden,
Dann getaucht, zulezt geschunden.

Il n'est pas de serpent et de monstre odieux, qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux — et à l'oreille ajoutons-nous ; témoin ce fragment de poésie et de musique orientales qui donne la chair de poule et excite le fou-rire. On ne devinerait jamais comment le quatrain infernal: *Erst geköpft, dann gehangen,* a été rendu dans la traduction française de *l'Enlèvement,* par le citoyen Moline.

Envieux, entreprenant,
Ayant l'air fort insolent,
Du pacha seul confident,
Mon rival, j'en fais serment,
Je te hais complètement.

Il faut qu'on se mouche, après avoir récité ou chanté de pareils vers. Le citoyen Moline reste à la même hauteur de style et traduit avec la même fidélité d'un bout de sa version à l'autre. Est-ce sous la protection de ce barbouillage inepte et abject, que l'œuvre de Mozart a été offerte aux dilettanti parisiens ? En ce cas, je doute beaucoup qu'elle leur ait plu. La musique de Don Juan elle-même ne tiendrait pas contre le savoir-

faire du citoyen Moline et consorts. Passe pour l'extrême platitude ; passe pour l'extrême bêtise ; Messieurs les traducteurs d'opéras nous y ont habitués ; mais ce qu'on ne leur pardonne point, c'est d'assassiner le compositeur, en clouant sur son texte leurs misérables rimes, à contre-sens de la mélodie, de sorte que le blanc se traduit par le noir et le noir par le blanc. C'est une chose infâme, abominable ; n'en parlons plus.

Nous avons accordé beaucoup de place à l'analyse du caractère lyrico-dramatique d'Osmin, d'abord parce qu'il est en entier de la création de Mozart, texte et musique ; ensuite pour démontrer tout ce qu'il y a d'esprit et de calcul dans cette création, à part le génie qui ne se démontre pas ; et ensuite parce que nous ne connaissons rien, absolument rien qui y ressemble, ni dans les œuvres de l'auteur ni dans celles d'aucun autre maître.

Après l'air de basse le plus féroce, vient l'air de ténor le plus sentimental, le plus mélodieux : *Constanze dich wieder zu sehen*, *Andante*, *la* majeur, 2/4. Dans une de ses lettres, Mozart a expliqué les intentions de cet air qu'il préférait a tous les autres du même opéra. Nous serions assez de son avis. Le chant vocal, coupé d'incises, exprime les battemens d'un cœur qui palpite d'espérance et de crainte : *O wie ängstlich, o wie feurig schlägt mein liebevolles Herz.* Pour l'espérance le majeur, et le mineur pour la crainte. Belmont se sent-il oppressé, une dissonance pénible et des figures anxieuses, en triples croches, trahissent le mouvement difficile de la respiration. Croit-il entendre un soupir ou un léger bruit, qu'il prend pour les pas de sa maîtresse, l'orchestre le berce de chuchoteries décevan-

tes et murmure comme les feuilles du tremble ; tous effets pittoresques d'un résultat délicieux. Beaucoup de musiciens, d'ailleurs intelligens, et Mozart lui-même, ne surent pas toujours éviter la faute qui consiste à traduire des mots isolés, avec les images qui s'y rattachent, quand ces mots et ces images ne tiennent pas essentiellement à l'idée générale de la pièce. Ici, fort heureusement, les intentions pittoresques se trouvaient identifiées avec le thème psychologique et le thème musical ; l'unité n'y perdait rien et l'expression y gagnait. Mozart a distillé goutte à goutte, dans cet air divin, les enchantemens qui remplissaient son cœur, à la veille du plus beau jour de la vie. (style d'épithalame.) Il *attendait;* toute la passion de l'amour n'est-elle pas là ? il demandait Constance à la nature entière ; et la nature qui, de temps immémorial, ne réfléchit aux amans qu'une seule image et ne leur articule qu'un seul nom, lui répondait comme le hautbois à l'appel du ténor : *Constanze ! Constanze !* Qu'il devait être amoureux, le musicien, qui a fait ces deux phrases de récitatif.

Il n'y a rien à dire du premier air de Constance : *Ach ich liebte, war so glücklich,* sinon que c'est un air de bravoure italien, paroles allemandes, façon de 82. Les quelques mesures de *l'Adagio* sont de Mozart ; le reste est de M.lle Cavalieri.

Le premier acte finit très agréablement par une scène bouffe. Belmont et Pedrillo veulent entrer, je ne sais plus trop où, dans le jardin ou dans le palais du pacha. Osmin se place devant eux pour leur barrer le passage. De là, contestation et noise, c'est-à-dire un trio supérieurement dialogué en canon et d'un facture admirable. Pour le coup, notre Turc a entrepris au-dessus de ses

forces. Un contre deux, il n'y songe pas. Osmin a beau vociférer; les cris des deux ténors et la volubilité supérieure de leurs langues la déconcertent et l'abasourdissent ; il a beau menacer de la bastonnade; on se moque de lui et on le prévient; le bras vigoureux de Belmont l'envoie rouler à dix pas sur la cadence finale. Victoire! la forteresse où se gardent les trésors vivans du pacha, est emportée d'assaut.

Blonde déploie le caractère lyrique qui manque à ses ariettes, dans un duo du second acte qu'elle a avec Osmin. Nous y reconnaissons une soubrette fort égrillarde, destinée à être, un jour, une maîtresse-femme. Osmin se montre humble et soumis devant elle, comme un ours devant son conducteur, ou comme un jeune marié de soixante ans, devant l'épouse charmante dont il pourrait être le grand-père. Il y a de bonnes intentions comiques dans ce duo et de gracieux motifs, surtout au commencement de *l'Andante ;* mais le rapport des voix qui souvent chantent à trois octaves de distance, n'est pas des plus agréables à l'oreille. L'une bourdonne sur les grosses cordes de la basse ; l'autre gazouille sur la chanterelle du violon, ce qui fait comme un vide immense dans l'harmonie.

Après l'air de bravoure, il fallait donner à Constance un air sentimental et montrer l'amante affligée, après la prima Donna. Soit défaut d'inspiration ou paresse, Mozart ne travailla pas le texte *ad hoc* sur des idées absolument neuves. *Traurigkeit ward mir zum Loose*, n'est que la paraphrase d'un air *d'Idomeneo : Padre, Germani addio!* Même mouvement, *Andante con moto*, même rhythme, $^2/_4$, même ton, *sol* mineur, mêmes phrases syncopées dans la mélodie vocale, dessins

analogues dans l'accompagnement ; enfin même caractère de tendresse et de mélancolie, mais plus profond et nuancé de teintes plus romantiques, dans l'air de *l'Enlèvement*. Ces deux études ont chacune leur mérite ; l'une et l'autre, cependant, laissaient quelque chose à désirer. C'est ce que Mozart parut sentir lui-même, puisqu'il revint une troisième fois sur son idée dans la *Flûte magique*. Alors, le moral du compositeur était bien changé. Depuis longtemps, les impressions d'une mélancolie, tantôt rêveuse et douce, tantôt sombre et poignante, lui étaient devenues personnelles ; son âme en avait contracté le goût et l'habitude, et alors aussi il put réaliser ce type dans toute sa perfection idéale : le type de la jeune fille qui se meurt du mal d'amour. *Ach ich fühl's, es ist verschwunden* (la cavatine de Pamina.)

A peine l'effusion élégiaque s'est-elle exhalée dans l'orchestre en plaintifs échos, que Sélim vient réitérer ses déclarations, je devrais dire notifier son ultimatum, à l'odalisque qui le dédaigne. Pauvre Constance ! il s'agit de choisir purement et simplement entre le service effectif du harem ou la mort. Nouveau travail pour la chanteuse et quel travail ! un air de bravoure, ultra-héroïque : *Martern aller Arten, mögen meiner warten,* long de plus de 200 mesures. La ritournelle du commencement seule en compte 60. C'est une espèce de concertante pour l'orchestre. Que fait Cléopâtre, la belle, pendant cette éternelle ritournelle, demandons-nous avec la cuisinière prima-donna du maître de chapelle de Paer. Vraiment, les moyens de la Cavalieri étaient prodigieux. Bien peu de chanteuses seraient capables d'exécuter textuellement ce terrible morceau,

qui du reste est aussi supérieur au premier air de Constance, pour les idées et le travail du maestro, que pour les difficultés de l'exécution. Le motif est plein d'originalité et de vigueur et la déclamation singulièrement énergique ; le chant a quelque peu vieilli çà et là ; mais beaucoup de passages ont encore bonne tournure et le trait final, torrent impétueux, enlèverait partout les auditeurs de dessus leurs banquettes, pourvu que la chanteuse, de son côté, enlève tout d'une haleine et avec l'héroïsme convenable, cette gigantesque roulade, attaquée à deux reprises et à l'unisson de l'orchestre. Une conclusion magnifique.

Il est des pièces de musique théâtrale dont l'effet dépend de l'action, au point qu'on ne saurait l'en détacher sans l'anéantir. Tel est le duo bachique entre Osmin et Pedrillo, qu'il faut nécessairement voir si on veut bien l'entendre. Il faut voir les personnages accroupis sur le plancher à la turque, le rébarbatif Osmin et le rusé Pedrillo devenus camarades ; l'un, flairant avec précaution le bouquet de la liqueur défendue et jetant sur l'autre, qui le prêche d'exemple, des regards où se peignent, avec un reste de courroux, la défiance et la convoitise ; se demandant d'un ton aussi grave que la question même, si Allah doit être témoin de ce qu'on lui propose de faire ; puis, succombant à la tentation, buvant à longs traits sur les tenues ménagées pour ces rasades ; puis, le flacon vidé, se joignant au gai refrain : *Vivat Bachus, Bachus lebe, Bachus war ein braver Mann*, qu'accompagne une musique de janissaires. Bien jouée et bien chantée, cette scène déplisserait le front de Timon le misanthrope ; mais, comme je le disais, l'effet musical y est inséparable de l'effet dramatique.

Nous arrivons au morceau capital de l'opéra, au quatuor qui ferme le second acte et ouvre la série de ces admirables ensemble mozariens, où l'action marche, où les personnages conservent chacun sa physionomie individuelle et distincte, où les caractères se dessinent concurremment sous la loi des mêmes accords, où la musique, unissant en quelque sorte la puissance de la poésie et celle des arts pittoresques, le mouvement et les groupes, la succession et la simultanéité, devient la forme la plus complète et la plus vraie du drame lyrique en particulier, et du drame en général, osons-nous croire. Le chœur musical, comparé aux figurans muets de la tragédie, nous a déjà fourni la preuve qu'il y a quelquefois plus de vérité dans l'opéra que dans le drame parlé. Nous en trouvons une autre tout aussi concluante dans le quatuor de *l'Enlèvement*. Savez-vous quelque chose de plus froid et de plus insipide, c'est-à-dire quelque chose de moins naturel dans une comédie, que ces actions doubles qui avancent parallèlement sur un dialogue symétrique, divisé entre quatre personnages, deux couples d'amans, supposons, maîtres et domestiques, qui se querellent et qui se raccommodent en partie quarrée, et qui ont l'air de compter des pauses, afin de se donner les répliques *a tempo*. D'ordinaire, plus l'auteur a cherché à mettre d'esprit dans ces sortes de scènes, et plus le spectateur en éprouve de dégoût. Hé bien, notre quatuor est exactement établi sur une situation semblable et il n'y a pas apparence qu'il dégoûte jamais les amateurs de musique. Pourquoi ? parce que d'abord Mozart s'est bien gardé d'introduire dans son dialogue une symétrie destructive de l'illusion, mais que l'écrivain ne saurait éviter. Chez lui, le couple aristocratique tient la conversation en beau langage musical,

sans s'inquiéter des faits et gestes du couple plébéien, lequel ne s'inquiète pas davantage de ceux des maîtres, et poursuit son affaire comme il l'entend. En musique, tous peuvent parler à la fois et chacun pour son compte, ainsi que cela se ferait *naturellement* dans les circonstances données. Observez, en dernier lieu, que la duplicité d'une action lyrique, loin de distraire l'auditeur ou d'assujetir son attention à un double travail, le ramène toujours à l'unité, par le charme de l'effet d'ensemble. Or, ce charme, indépendant du drame et supérieur à lui, quel est-il, c'est ce que je n'ai pas besoin de vous dire. Ainsi, chose bien remarquable, plus les données fictives qui sont la base de tous les arts d'imitation, s'éloignent du réel positif, et mieux elles atteignent au vrai idéal; plus l'illusion est entière et le plaisir est grand. Mais revenons au quatuor.

Comme la situation parcourait une suite de phases dramatiques très différentes l'une de l'autre, la musique a dû se partager en plusieurs morceaux également différenciés par le caractère, le rhythme, le mouvement et le ton, ce qui en fait une espèce de finale au petit pied. D'abord, c'est une immense joie de se revoir qui éclate dans un *Allegro* chaleureux et passionné. Quand cette effervescence a été un peu calmée, il survient aux hommes un doute affligeant, mais assez naturel, vu l'état des choses. Constance et Blonde, jeunes et jolies filles, depuis longtemps prisonnières en Turquie, auraient-elles échappé à la loi turque? Le maître n'aborde qu'en tremblant une matière aussi délicate: *Man sagt, doch zürne nicht;* il hésite, il soupire, il s'arrête à chaque phrase. Le domestique y va plus rondement. Ici, le compositeur trouvait l'occasion de déployer cet art des mélodies simultanées et contrastan-

tes, qu'il devait porter au *nec plus ultra* dans la partition de Don Juan. Pedrillo opposé à Belmont et Blonde à Constance, étaient, en ce genre, son coup d'essai. Les deux amans s'enquièrent en même temps de la même chose; mais Belmont le fait en termes honnêtes, Pedrillo en termes grivois et populaciers, une différence de langage qui, pour le musicien, équivalait à celle des sentimens. Aussi, que de charme et de noblesse dans la mélodie du premier ténor: *Ich will, doch zürne nicht*, et quelle trivialité grossière dans la déclamation de la seconde voix avec ses points d'interrogation comiques! Même contraste entre les femmes. Constance s'afflige; Blonde répond par un soufflet vertement appliqué sur la joue de Pedrillo, et la justification est reconnue suffisante de part et d'autre. Les femmes ne s'en tiennent pas moins pour grièvement offensées; les hommes se félicitent d'un courroux qui leur garantit la fidélité de leurs maitresses. Ils le croient du moins, les pauvres gens. Cela fait un double à parte, où les quatre voix se joignent en *la* majeur, *Andante* 6/8. Mélodie ravissante, colorée d'une teinte de coquetterie sentimentale et de malice affectée, choix d'accord délicieux. Battus et très contens de l'être, les ténors implorent la clémence de leurs vainqueurs les sopranos. Comme d'usage, ces dames se font un peu tirer l'oreille, Blonde surtout, qui s'obstine à quereller en 12/8, tandis que les autres chantent en 4/4, et que la prima donna ne module plus que de tendres et mélodieux reproches, précurseurs de l'amnistie générale. Le pardon descend enfin sur les coupables, en blanches solennelles et canoniques; on se donne le baiser de paix; un *Allegro* plein de mouvement et de feu termine le morceau aussi allégrement et dans le même ton qu'il avait commencé. Quel quatuor! Etonnant

comme science, étonnant comme observation et étude du jeu des passions, disposé et lié dans toutes ses parties avec une entente supérieure de l'effet scénique, dialogué avec une grâce et un naturel inimitables, pétillant d'esprit, de gaieté, de verve et de malice, il annonçait à tous égards le Molière de la musique. C'est un admirable chef-d'œuvre de musicien ; et, disons-le aussi, un vrai chef-d'œuvre de parolier.

Le dernier acte est le plus court, mais non le moins beau des trois. Presque toutes les pièces qui le composent, sont des pièces d'élite. Et voici d'abord l'air de Belmont: *Ich baue ganz auf deine Stärke,* qui ne le cède peut-être ni en mélodie, ni en expression, à celui du premier acte en *la* majeur, et qui a l'avantage d'être beaucoup plus brillant. Dans quelques heures, Belmont sera sur son vaisseau, emmenant Constance loin des barbares, à jamais le plus heureux des mortels. Aux palpitations de l'espérance et de la crainte, ont succédé une confiance aveugle et une joie prématurée du succès de l'entreprise. Les flûtes, les clarinettes, les bassons exposent, en *mi* bémol majeur, le thème triomphant qui avance au pas de marche sur les divisions du rhythme, frappées régulièrement en quatre noires par les violons Que de passion et de bonheur s'exhalent de ce chant, dont toutes les phrases vont à l'âme et laissent à l'oreille un souvenir inneffaçable. Toutes dissonances, tous effets déclamatoires, tous accords mineurs ont été bannis du morceau. Rien que de la mélodie, coulant à flots larges et limpides, déversant son trop-plein dans l'orchestre et traçant, au milieu des périodes vocales, des traits d'une exquise élégance qui font valoir le chanteur et ajoutent à la vérité du personnage. Preuve que les roulades bien choisies et placées en leur lieu, concourent

à l'expression autant que le *cantabile* même. Mozart n'a rien écrit de plus brillant pour le ténor, si ce n'est *Il mio tesoro intanto*, la perle de tous les airs de ténor, vieux et nouveaux.

Mais déjà la nuit est fort avancée, le temps presse, et les belles qu'on enlève, ne paraissent point encore. Pour les avertir qu'on est là, Pedrillo prend sa guitarre et chante une vieille romance où il est raconté comme quoi une jeune fille, retenue captive chez les infidèles, fut délivrée par un vaillant chevalier, venu de lointain pays. Mozart comprit à merveille quel caractère tout particulier exigeaient, pour cette romance, et la situation imminente des personnages, et l'heure médinocturne, et la teinte d'archaïsme répandue sur le récit. Il divisa le couplet en trois phrases musicales, que précède une ritournelle exécutée *pizz.* comme tout le reste de l'accompagnement qui figure une guitarre. La ritournelle commence en *si* mineur et passe à *ré*, son corrélatif dans la gamme majeure ; la première phrase se dit dans le même ton de *ré* et finit sur la quinte *la;* la seconde, répétition littérale de la première, mais en *ut* majeur, finit sur la quinte *sol;* la troisième, par une sorte *d'inganno,* tout à fait imprévu, tourne à *fa* dièse mineur, une tonique qui se change aussitôt en dominante, et ramène le mode du commencement, en se liant à la ritournelle. Cette singulière structure rhythmique et modulatoire prive le morceau de cadence finale et en laisse la tonalité absolument indécise et flottante. Il n'y a pas plus de conclusion que dans nos airs russes primitifs qui finissent également sur la quinte de la tonique, c'est-à-dire qu'ils ne finissent pas du tout. On se reporte involontairement au temps des vieilles légendes et des vieilles ballades, dont il semble entendre ici une des mélodies authenti-

ques. Mais cette divination d'un passé lointain et nébuleux, cet écho des croisades, n'empêche pas que la romance ne se rapporte au moment actuel avec la même fidélité d'analogie. Ses accords vont se perdant les uns dans les autres, comme les objets au milieu des ténèbres; sa cantilène invite au silence et au mystère; son rhythme trahit l'anxiété de celui qui la chante et de ceux qui l'écoutent. Excellent! *far di meglio non si puo.*

Osmin, qui s'est dégrisé avec une promptitude merveilleuse, a suivi d'un œil de lynx les mouvemens des deux compagnons. En un tour de main, ils sont saisis et garrottés; ils sont morts; la justice turque est expéditive. C'est pour notre homme, le moment de chanter ou jamais. *Ha! wie will ich triumphiren, wenn sie euch zum Richt-Platz führen, und die Hälser schnüren zu.* Voilà le cri irrésistible du cœur, la nature prise sur le fait. Tous les épisodes de l'air aboutissent à cet aimable thème: *Ha! wie will ich triumphiren;* il revient sans cesse et toujours en compagnie du *flauto piccolo* qui le siffle à la triple octave. Osmin n'est-il pas tout rempli de son sujet? Dans la joie de son cœur, il s'abandonne aux plus folâtres caprices: sauts de l'octave répétés sur une échelle descendante; roulades ou culbutes vocales qui ont toute la grâce d'une vache qui galope; explosion de grosses notes qui viennent déboucher dans une tenue de huit mesures sur le *ré* de la contre-basse, et ce son énorme domine les jeux incessans de l'orchestre, avec la puissance d'un ophicléïde. (*) Est-il content, est-il aise, l'amateur; a-t-il un avant-goût assez savoureux du festin qui se pré-

(*) On peut juger par là de ce qu'était la voix de Fischer.

pare pour les vautours et pour lui. *Ha! wie will ich triumphiren,* s'écrie-t-il, une dernière fois, et le thème qui a commencé et rempli l'air, va lui servir également de péroraison. Onques n'avez ouï une péroraison semblable, une atroce onomatopée, dans laquelle le mot *schnüren* se répète de manière à imiter, autant que possible, l'effet de la strangulation : *schnüren, schnüren zu, schnüren, schnüren, schnüren, schnüren*, etc. etc. etc. Fi l'horreur! Lequel maintenant préférer, d'Osmin en colère, ou d'Osmin le plus heureux des mortels, comme Belmont l'était, il y a un moment. J'aime mieux le premier; mais cela dépend des goûts. L'un et l'autre sont en entier l'ouvrage de Mozart, qui fournit au parolier Stephani les canevas des deux airs, des deux duos et du trio. Dans le livret de Bretzner, Osmin n'avait que la chanson du premier acte.

Belmont et Constance s'apprêtent à mourir. La situation avait été traitée tant de fois par les compositeurs dramatiques, qu'elle était devenue un lieu commun de l'opéra seria. Mozart la rajeunit, en lui donnant une couleur qu'elle n'avait jamais eue probablement sous la plume d'aucun musicien. Mourir ensemble, pour deux amans fidèles et vertueux, c'est resserer pour toujours dans un monde meilleur, les liens qui les unissent sur la terre. Voilà le sens musical du duo. Il n'y a donc ici ni *Adagio* lugubre, ni *Agitato* pathétique, ni cris déchirans, ni accumulation notable d'accords de septième diminuée, ni désespoir vocal, ni désespoir instrumental; il y a un chant divin, un chant d'outre-tombe, si l'on peut dire ainsi, qui porte à l'âme le sentiment d'un bonheur ineffable et la conviction de son immortalité. *Mit dem Geliebten sterben ist seeliges Entzücken.* Mais cet *Allegro* est précédé d'un récitatif et

d'un *Andante* où les auteurs du duo font d'abord très judicieusement la part de l'humaine faiblesse. Belmont s'accuse de la mort de Constance et Constance, enfin élevée à toute la hauteur lyrique dont son beau rôle était susceptible, s'adresse le même reproche à l'égard de Belmont ; un dialogue sublime. Leur courage, un moment abattu, se raffermit ; ils en viennent à considérer la mort comme un mariage pour l'éternité ; leurs voix se joignent en un hymne de consolation et d'espérance qui prépare graduellement la situation extatique de *l'Allegro*. Les larmes gagnent jusqu'aux auditeurs les moins habitués à en répandre.

Dans tous les pays du monde, l'amour est le même pour le fond ; partout, il n'a qu'un seul et même but. Ce qui lui donne des caractères si multiples et des nuances si variées, suivant la langue qu'il parle et la contrée qu'il habite, ce par quoi il entre essentiellement dans toutes les sphères de l'art et les domine, c'est le chemin que parcourt l'imagination, avant que le but ne soit atteint. Une fois en ménage, l'amour se ressemble partout et dès lors il devient assez improductif pour les dramatistes, les romanciers et les compositeurs de théâtre, sauf les cas extraordinaires qui viendraient le tirer de son repos. Or, il n'est pas de peuple chez lequel l'amour-passion, c'est-à-dire le bonheur en expectative, associe à l'idée du mariage un plus grand nombre d'idées poétiques et romanesques, que chez les Allemands. Chez eux, l'amour se plait à franchir les limites de l'existence, à prendre son vol au-dessus des astres, à se plonger dans des abimes de métaphysique sentimentale. Si le tableau de l'amour, marqué de ce cachet allemand, ne plait pas toujours aux étrangers dans les œuvres de la parole qui le décrivent, si les héros d'Au-

guste Lafontaine nous semblent exagérés et quelque peu ridicules, l'expression vraie de ce même sentiment sera toujours ravissante pour tout le monde en musique, parce que la musique vous met la chose dans l'âme, au lieu de la décrire en telle langue, selon le goût et les idées de tels lecteurs. Belmont, dans tout son rôle musical, et Constance, dans le duo, sont des fiancés allemands, des êtres pleins d'exaltation et de poésie. Ils expriment l'amour comme Mozart le concevait et le ressentait alors; mais aussi, comme tous les Siegwart et les Werther qui ont passé par le mariage, notre héros devait descendre des hauteurs platoniques, revenir des étoiles à la terre, et faire connaissance avec cet autre amour, le seul qu'admette Buffon, le grand blasphémateur. Almaviva et Don Giovanni nous en apprennent beaucoup là-dessus; mais pour l'heure, il s'agit de *l'Enlèvement*.

Le dénouement obligé d'un opéra comique imposant la clémence à Sélim, comme une vertu et comme un devoir indispensables, tout le monde est pardonné, et tout le monde chante les louanges du pacha en vaudeville final, méthode que Hiller et Standfuss, les premiers fabricans d'opérettes allemandes, avaient naturalisée dans leur pays. L'air de vaudeville est très agréable, très chantant et il rappelle la musique française plus qu'aucune chose que Mozart ait jamais faite. Chaque couplet se répète en chœur. Quand vient le tour d'Osmin, on s'aperçoit dès les premières notes, que cette mélodie européenne est fort mal logée dans son gosier et qu'elle jure avec les paroles : *Verbrennen sollte man die Hunde* etc. Au diable le vaudeville, et soudain nous entendons... quoi ? l'enragée musique du *Presto : Erst geköpft, dann gehangen*, avec son texte littéral et son tintamarre d'instrumens turcs. C'est ainsi

qu'un oiseau, sifflant à contre cœur la leçon que sa serinette lui a apprise, retombe impatienté dans ses gammes naturelles. Je ne veux pas dire par là que le ramage d'Osmin ressemble précisément à celui d'un canari.

L'opéra a deux chœurs, l'un au milieu du premier acte, et l'autre qui fait la clôture de la pièce. Ils sont composés dans un goût que l'on pourrait nommer asiatique, si les orientaux avaient en musique un goût quelconque; j'entends la musique à l'état d'art qui chez eux n'existe point. Certes, ni les Persans ni les Turcs ne se reconnaitraient dans ces chœurs de janissaires; mais, nous Européens, nous les y reconnaissons parfaitement, tandis qu'à la place de cette musique, incompréhensible pour eux, de vraies mélodies turques ou persanes ne nous diraient rien, n'exprimeraient et ne peindraient rien, par la raison toute simple qu'elles n'ont aucun sens musical qui leur soit propre, et qu'elles ne peuvent impressionner les auditeurs que comme chants nationaux. J'en parle d'expérience. De l'art et beaucoup d'art, était donc nécessaire pour simuler la barbarie de l'art, image ou expression de la barbarie intellectuelle; pour produire un analogue musical où se reflétât distinctement l'ensemble des couleurs poétiques sous lesquelles les hommes de l'Orient apparaissent à notre imagination. Bien qu'essentiellement idéal, un tableau de ce genre ne pourra se passer de quelques traits généraux empruntés à la réalité, qui est ici la musique à l'état de nature. C'est pourquoi, Mozart introduisit dans son travail, des unissons fréquens et prolongés et quelques unes des modulations les plus caractéristiques du chant primitif; le mineur et le majeur y alternent continuellement avec une sorte de jubilation sauvage et de gaieté voisine de la mélancolie, qui sont tout à fait de l'Orient.

Des phrases insolites et presque baroques ont été jetées çà et là, comme pour dépayser l'oreille et entraîner l'imagination loin de la sphère européenne. Le compositeur y a parfaitement réussi. Une instrumentation splendide ajoute grandement à l'effet de ces chœurs qui sont dans leur espèce ce que le rôle bouffe de l'opéra est dans la sienne; admirables et uniques. Au caractère le plus grandiose, à l'originalité la plus frappante, à la plus haute vérité d'analogie, ils unissent le charme attrayant que l'art sait donner aux mélodies primitives, en les idéalisant dans leurs formes, et en suppléant à leur pauvreté naturelle, par les ressources de l'harmonie et l'éclat de l'instrumentation. Nos airs russes, que les étrangers écoutent avec autant de plaisir que nous-mêmes, soit au piano où sur la scène, ou exécutés par un chœur de chantres qui ont appris la musique, tels que nos Bohémiens fashionables de Moscou, à 500 roubles la soirée, ou bien variés par quelque virtuose instrumentiste, ces airs, dis-je, sont précisément la musique à la fois idéale et vraie dont nous parlons. L'expression de notre nationalité est là, non dans les hurlemens barbares que vous pourriez entendre au fond de quelque village perdu, le jour de la fête paroissiale. (*)

L'ouverture de *l'Enlèvement* nous présente la même couleur asiatique, mais sensiblement modifiée et adoucie. Ses rapports avec la pièce se bornent à indiquer le lieu de l'action. Un *Andante*, dont il nous semble qu'elle aurait pu se passer, la coupe par le milieu et revient

(*) Plus d'un tour mélodique et plus d'une modulation dans l'*Enlèvement*, me font supposer que Mozart connaissait notre chant national. Il fréquenta beaucoup à Vienne la maison d'un prince Galitzine, sans doute grand mélomane et peut-être musicien. C'est là très probablement, qu'il aura entendu des chansons russes.

en majeur dans la première cavatine de Belmont. Mozart ne craignait pas que l'on s'endormît, en écoutant son ouverture. Non certes; elle semble faite au contraire pour tenir éveillés les dormeurs de profession, auxquels leurs fauteuils servent habituellement de couchette à l'opéra. La caisse, le fifre, le triangle, les cymbales, tout le contingent turc, y viennent grossir la double phalange de l'orchestre réunie au complet, armée en guerre, trompettes et timbales en avant. Les trombones seuls ont manqué à l'appel. Leste et fringant, le *Presto* court et bondit de mode en mode, sans jamais lâcher ses thèmes, dont les uns retentissent comme des hourras d'allégresse et d'autres modulent, en passant, quelques soupirs de volupté et d'amour. Il y a loin et bien loin de l'ouverture de *l'Enlèvement* à celles de *Figaro*, de *Don Giovanni*, de *Titus* et de la *Flûte magique*. Sans doute; mais telle qu'elle est, il lui reste encore tant de verdeur, son allure est si franche et si briose, elle a un air jovial et sans prétention qui lui va si bien, que nous ne voudrions pas la voir ressembler davantage à ses cadettes. Plus savante, elle eût perdu quelque chose de la vertu antisoporifique qui la recommande à toutes les classes des dilettanti.

Peut-être ai-je laissé percer, dans cette analyse, le faible que j'ai toujours eu pour *l'Enlèvement*. Les ouvrages auxquels se rattachent d'heureux souvenirs de jeunesse, conservent un droit particulier aux affections de l'âge mûr. Toutefois, je me suis tenu en garde contre cette espèce de partialité involontaire; ici, comme ailleurs, je me suis efforcé de distinguer autant que possible, ce qui me plait individuellement, par quelque raison individuelle, de ce qui doit plaire généralement, en vertu des lois générales du beau et du vrai. Une distinction de la

plus haute importance que la plupart des amans et des critiques ne font point. Serait-elle impossible ? Mais un peintre pourra préférer le visage de sa maîtresse à tout autre visage, et reconnaître néanmoins qu'il en est de plus beaux. Pourquoi un musicien n'aurait-il pas, dans la sphère de son art, un discernement analogue ? Cela posé, nous croyons ne pas nous faire illusion, en disant que le sujet de *l'Enlèvement* est un des mieux choisis qu'il y ait au répertoire général de l'opéra comique, que l'intrigue est bien conduite, que les caractères sont supérieurement tracés et que le tout offrait au compositeur le plus heureux mélange de scènes de sentiment et de scènes bouffes. Quant à la partition, elle n'a pas été, il est vrai, coupée aussi avantageusement qu'elle aurait pu l'être. Elle laisse trop de place au dialogue. Les opéras subséquens de Mozart sont plus riches de musique ; quelques uns sont d'un travail plus parfait. L'*Enlèvement* nous semble balancer ces avantages incontestables, par le charme de ses airs de ténor, par l'originalité et la vigueur de ses airs de basse, par une fraîcheur d'inspiration, une abondance de sève et une force comique, qu'on ne retrouve au même degré dans aucun autre opéra de notre héros, sinon dans celui où toutes les expressions de la musique ont été élevées à leur plus haute puissance. *Idomeneo* et *Titus, Figaro* et *Cosi fan tutte,* se correspondent à bien des égards. *Don Juan* correspond à la totalité de l'art lyrico-dramatique. L'*Enlèvement* a été jeté dans un moule spécial ; la *Flûte magique* aussi

FIN DU SECOND TOME.

TABLE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME.

BIOGRAPHIE DE MOZART.

NOUVELLE BIOGRAPHIE

DE

MOZART

SUIVIE

D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

ET

DE L'ANALYSE DES PRINCIPALES OEUVRES

DE MOZART

PAR

Alexandre Oulibicheff,

MEMBRE HONORAIRE DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
DE St. PÉTERSBOURG

(Сочинение Александра Улыбышева.)

TOME TROISIÈME.



MOSCOU,
DE L'IMPRIMERIE D'AUGUSTE SEMEN.
1843.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

съ тѣмъ, чтобы по отпечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. Москва. Мая 8 дня, 1841 года.

Цензоръ Василій Флеровъ.

LES QUATUORS DE VIOLON

DÉDIÉS

A HAYDN.

On entend dire et on lit souvent que rien n'est plus difficile à faire qu'un quatuor; que le quatuor est la pierre de touche de la science du compositeur. Cette remarque n'a pas besoin de preuves pour les musiciens instruits; mais elle doit perdre de son évidence pour ceux qui ne le seraient pas suffisamment, et, dans les idées du plus grand nombre, elle doit même impliquer une sorte de contradiction. Pourquoi un maestro capable de réunir vingt parties, tant vocales qu'instrumentales, dans une pièce à grand orchestre, ne viendrait-il pas à bout de quatre parties dans un quatuor? Répondre à cette question, ce sera expliquer les conditions nécessaires du genre et les expliquer nous parait le seul moyen de faire voir comment Mozart les a remplies.

Avant tout, il importe de bien préciser l'acception rigoureuse dans laquelle doit se prendre ici le mot de quatuor, car il en a plusieurs très différentes et quelques unes tout à fait impropres. Ainsi, l'on nomme un quatuor, à l'opéra, la réunion de quatre parties vocales exécutées par les personnages, plus un certain nombre

de parties d'orchestre. De même, on donne ce nom à un morceau composé pour le clavecin et trois autres instrumens. Or le clavecin, lui seul, jouant à trois et à quatre parties, il doit en résulter non pas un quatuor, mais davantage. Commençons donc par reconnaître, comme ferait Mr. de La Palisse, qu'un véritable quatuor n'a jamais plus de quatre parties. Est-ce là tout ce qu'il faut pour le constituer en un genre indépendant, fondé en soi? Examinons: Vous confiez votre chant à une partie dominante ou principale et vous remplissez les accords avec les trois autres. Alors, c'est un air, une chanson, une mélodie quelconque, une fantaisie, des variations, ou autre chose, qu'accompagnent trois instrumens. Vous divisez la mélodie principale de manière que chacune des parties domine et s'efface à tour de rôle, et alors c'est un *concerto grosso*, ou une symphonie concertante en miniature. Mais vous savez mieux que cela; vous savez peindre les passions. Au souffle créateur de votre génie, l'amour ou la haine, le plaisir ou le désespoir vont animer quatre machines de bois sonore. Le violon poussera des cris pathétiques; la viole gémira sourdement; le violoncelle lèvera au ciel ses yeux baignés de larmes. Excellent! Alors nous aurons le quatuor instrumental dramatique (*), c'est-à-dire l'opéra, moins l'action, moins les paroles, moins les chanteurs et moins l'orchestre; c'est-à-dire que nous aurons la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf. De toutes ces manières, on n'obtient ainsi que la substitution d'un instrument à la voix humaine, ou un diminutif de la musique concertante, ou un surrogat très imparfait de la musique de théâtre, un genre subalterne par consé-

(*) On a déjà vu des quatuors de violon paraître sous ce titre.

quent, un double qu'on accepte en l'absence du chef d'emploi. Mais le vrai quatuor doit former une branche distincte et indépendante de la haute musique instrumentale; il doit exister à cause de lui-même et par lui-même, non pour remplacer quelque chose de meilleur et de plus complet que lui. Décidément le quatuor, tel que nous l'entendons, est impossible dans les limites du style mélodique, où l'infériorité serait son partage à tous égards. Il ne saurait se passer de l'emploi du style thématique et fugué. Voilà donc une première difficulté qui arrêterait tout court plus d'un compositeur dramatique célèbre et habitué à remplir les accolades des partitions les plus colossales. Les bons contrapontistes, il est vrai, n'ont manqué entièrement à aucune époque. Suffirait-il de l'être pour écrire un bon quatuor? Nous ne le pensons pas. Dans le système de composition que Haydn et Mozart ont fondé, la mélodie expressive est inséparable du contrepoint; plus de science aujourd'hui qui eût le droit d'exclure, de la musique, le chant qui en est l'âme. Il faut donc savoir chanter pour faire un quatuor, chanter aussi bien qu'à l'opéra, mais tout autrement qu'à l'opéra, ce qui est une seconde difficulté, bien au dessus de la première.

Jusqu'ici nous n'avons fait qu'appliquer au quatuor les conditions générales de la musique pure; mais il est d'autres règles particulières, non moins importantes et d'une observance encore plus difficile, nous croyons, sans lesquelles le quatuor n'existerait point comme genre indépendant. Par quoi le distinguer du quintette, du sextuor, du septuor et de la symphonie à grand orchestre? Par le nombre des instrumens, me direz-vous. Mais s'il n'y avait que cette différence, le quatuor serait le remplaçant de la symphonie et de toute composition instru-

mentale à plus de quatre parties, comme, en d'autres cas, nous avons vu qu'il pouvait devenir le remplaçant de la musique concertante et de celle de théâtre. Sur quels titres alors, assiérons-nous son indépendance. Ces titres, les voici:

Entre les idées musicales et les moyens matériels qu'il faut pour les rendre et les offrir à l'audition de la manière qui leur est la plus avantageuse, il existe un rapport naturel que les connaisseurs saisissent aisément. Telle idée trouve une exécution suffisante sur le clavier d'un piano ou sur le manche d'une guitarre; plus de bruit lui ferait tort. Telle autre idée appelle toutes les puissances du chœur vocal et de l'orchestre. Quatre cents musiciens, mille, si vous le voulez, ne seront pas trop pour exécuter l'Alleluia de Händel ou le finale de la première partie de la *Création*. En général, plus les idées du compositeur auront d'expression positive, plus elles mettront en jeu les sentimens énergiques et passionnés, plus elles reproduiront une vive image de quelque chose que ce soit qui se laisse définir, et moins elles se pourront passer du secours matériel que la mélodie et l'harmonie trouvent dans le nombre des instrumens et la diversité de leurs timbres; la force tonique de l'exécution devant toujours se proportionner aux idées musicales, comme les intonations du débit oratoire au sens des paroles. Il suit de là que les motifs qui se rapprochent le plus des caractères de la musique dramatique, conviennent spécialement à l'ouverture et à la symphonie, et que pour maintenir le rapport logique des idées avec les moyens d'exécution, le compositeur doit s'éloigner progressivement des caractères susdits, à mesure que les ressources matérielles ou sonores vont diminuant; qu'ainsi le septuor ou le sextuor instrumen-

tal sera moins positif que la symphonie, et le quintette moins que le sextuor. En vertu de cette dégradation, le quatuor qui est la pensée musicale réduite à son expression la plus simple, et bornée à son plus strict nécessaire, quant à l'effet matériel, le quatuor devient non pas le remplaçant de la symphonie, mais le genre au contraire qui lui est le plus opposé par ses tendances psychologiques. Le quatuor, disons-nous, est la pensée du musicien, réduite à son expression la plus simple. Avec moins de quatre parties, il n'y a plus de quoi remplir l'accord, si l'on ne veut recourir aux arpèges et à la double corde, ressources insuffisantes dans le style mélodique et à peu près nulles dans le style fugué. Le duo et le trio de violon ne constituent point un genre. Il en est de très beaux, je le sais; mais comme l'ajoutage d'une ou de deux parties, c'est-à-dire une harmonie complète, les eût rendus encore plus beaux on n'y saurait voir, dans tous les cas, que le pis aller d'une réunion d'amateurs qui ne sont pas en nombre pour faire un quatuor.

Le choix des idées, voilà donc le plus essentiel et le plus difficile dans le genre qui nous occupe. Bannir de son travail toutes les expressions dramatiques, celles nommément qui ont le plus de pouvoir sur l'âme des auditeurs; répudier l'éclat des bravoures concertantes; chanter de manière à ne jamais rappeler le chanteur; n'opérer que sur des thèmes du caractère psychologique le moins définissable et le plus abstrait; (car tels on les doit choisir d'après notre théorie) et toutefois nous intéresser profondément à l'œuvre, nous satisfaire à ce point qu'on ne puisse désirer au delà de ce qu'on entend, ni pour la musique en elle-même, ni pour la suffisance des moyens d'exécution, voilà le problème que

l'auteur d'un quatuor de violon est appelé à résoudre. Plus que jamais ici, le compositeur est abandonné à ses propres forces. Il ne lui reste plus un seul des auxiliaires qui souvent pourraient revendiquer le meilleur de son succès. Pour les prestiges de l'exécution, il n'y en a guères dans le véritable quatuor, puisque l'effet des idées musicales, toujours dépendant des combinaisons de l'ensemble, ne peut et ne doit trop saillir dans aucune partie. Pour l'effet matériel ou acoustique, il se borne aux émissions de quatre instrumens homogènes. Pour tout spectacle enfin, vous avez devant vous quatre exécutans, placés autour d'une table comme pour une partie de whist et que, dans les intervalles de repos, vous voyez occupés à prendre du tabac, à se moucher ou à frotter avec leurs foulards les verres de leurs bésicles, quand ils ne frottent pas leurs archets avec de la colophane.

Indépendamment des expressions trop positives et trop fortes, il faut encore éviter dans le quatuor une multitude de phrases faites, de lieux communs mélodiques et harmoniques, de désinences connues, de conclusions bruyantes, admissibles à l'opéra et dans la symphonie, où tout cela passe et même quelquefois produit un grand effet, à l'aide des résultats matériels. Qu'est-ce par exemple que le *fiat lux* tant admiré de la *Création* de Haydn? tout simplement l'accord d'*ut* majeur, attaqué *ff*. par toutes les voix de l'orchestre. Avec quatre instrumens de la famille du violon, cette éblouissante manifestation de la lumière universelle ne donnerait pas plus de clarté qu'une lanterne sourde; ce serait moins que rien, un effet manqué.

Il nous reste à dire quelques mots des difficultés techniques du genre. Tous les quatuors, j'entends les bons, renferment des parties composées en style mélodique et

d'autres en style fugué. Les meilleurs sont ceux où les mêmes motifs servent à la mélodie et au développement contrapontique; les meilleurs, disons-nous, et les plus difficiles à faire; voici par quelle raison. Dans les parties fuguées de ces compositions, strictement thématiques, chaque note a un double emploi; elle remplit un intervalle de l'accord et concourt au dessin des figures et aux imitations, comme dans la fugue régulière, mais avec cette différence, qu'au lieu d'opérer sur des thèmes tout exprès choisis selon les convenances du style fugué, le compositeur est tenu de soumettre aux mêmes analyses savantes, les chants qui ont défrayé les parties mélodieuses de l'œuvre; ce qui est un travail incomparablement plus difficile. Cette structure intérieure du quatuor repose sur un ordre d'analogies musicales qu'il est important de reconnaître et de bien définir.

Pour l'auteur d'un quatuor, il ne s'agit point d'une action sous-entendue, ou d'un récit inarticulé, ou d'une affection déterminée par un mobile extérieur, ou d'un tableau *pittoresque* quel qu'il fût. Agir, réciter, narrer, peindre les objets sensibles, toutes intentions qui conduiraient le musicien à se faire le suppléant de l'opéra, de l'ouverture dramatique et de la symphonie à programme; c'est-à-dire qui le conduiraient à une infériorité inévitable, relativement à d'autres branches de l'art. L'auteur d'un quatuor doit répondre purement et simplement à quelque situation d'âme spontanée, à quelque libre jeu de la fantaisie qui, s'exerçant sur elle-même, voyage à travers les rêves qu'elle enfante, dans une entière indépendance des choses du dehors. Il doit exprimer une tendance, une propension plus ou moins caractérisée à un sentiment quelconque, plutôt que l'exercice motivé et positif de ce sentiment même. Vous

partez, je suppose, d'une disposition à la mélancolie, à la tristesse, au découragement, ou d'une disposition aux sentimens contraires, ou de telle autre qu'il vous plaira de choisir. Voilà le motif qui se présente d'abord simple et un, c'est-à-dire en mélodie. L'idée-sentiment voyage; elle parcourt le mode psychologique dans les limites duquel elle a pris naissance; elle rencontre en chemin d'autres thèmes qui deviennent des idées principales ou accessoires, selon le degré de sympathie qu'on leur reconnait avec l'idée-mère et, quelquefois encore, selon la gravité du dissentiment qui semble les mettre en opposition avec elle. Après que ces divers aspects, modifications, nuances, commentaires, épisodes ou contradictions de la donnée psychologique fondamentale, ont passé successivement devant l'âme, l'âme les associe et les compare. Dès lors, nécessité de recourir au style contrapontique. L'unité musicale cesse d'être simple; les quatre parties s'individualisent; elles se changent en interlocuteurs. Tantôt, elles abondent dans le même sens, chacune apportant ses raisons particulières à l'appui du sentiment général, et tantôt elles disputent; deux contre deux, trois contre un ou tous contre tous. Il n'y a pas de musique qui ressemble davantage à une conversation que le vrai quatuor; mais, pour lui donner cette ressemblance, il faut nécessairement un choix d'idées qui semblent découler les unes des autres; il faut que le sujet de l'entretien soit parfaitement compréhensible à l'âme et que dans les dissidences d'opinion les plus marquées, l'auditeur reconnaisse que tous parlent de la même chose; il faut que la combinaison et l'analyse des idées musicales démontre les vérités du sentiment avec autant de suite, de précision et de clarté que la dialectique rationelle démontre celles de l'esprit. Nous avons

déjà parlé, dans notre introduction, de l'étonnante analogie par laquelle le style contrapontique semble reproduire, dans la sphère des sensations, les formes logiques qui président aux développemens de la pensée; et nous avons reconnu, en même temps, que plus un ouvrage de musique offrait le caractère d'une proposition discutée simplement ou contradictoirement, appuyée, combattue et démontrée enfin, et plus le sens de l'œuvre échappait aux définitions de la parole. Cette remarque concerne spécialement le quatuor. Plus qu'aucun genre de musique, celui-ci parait s'adresser à l'intelligence et c'est pourquoi il n'en est pas un qui exige un choix de thèmes plus motivé, un enchainement plus logique, une correction de style plus sévère et autant d'invention mélodique et harmonique pour compenser ce qui lui manque nécessairement, d'un côté, sous le rapport de l'effet matériel, et, de l'autre, sous celui des expressions fortes et énergiques auxquelles il ne peut et ne doit jamais raisonnablement prétendre. Entendons-nous cependant. Il y a bien dans les quatuors de Mozart, dédiés à Haydn, quelques phrases énergiques, émouvantes et passionnées à l'extrême; mais elles ne forment ni les thèmes principaux ni le caractère général d'aucun d'eux; elles passent rapidement comme ces élans de félicité qui parfois nous surprennent sans cause, au milieu de l'état le plus calme, ou comme ces douleurs morales instantanées et aigues qui parfois aussi nous mordent au cœur, sans que nous puissions nous les expliquer davantage. Ces rares éclairs de passion *non motivée* (non fondée dans les thèmes) peuvent traverser le quatuor, puisqu'ils brillent justement dans la sphère psychologique que nous lui avons assignée pour domaine.

Telle est, en abrégé, la théorie du quatuor qu'on

nomme *travaillé*, (das gearbeitete Quartett) pour le distinguer de toutes les autres compositions instrumentales à quatre parties; un genre dont Haydn eut la gloire d'être le fondateur et que Mozart porta au plus haut degré de perfection imaginable et possible; un genre qui par ses conditions et ses attributs devient, ainsi que tout le monde le reconnait, la pierre de touche du savoir d'un compositeur, la musique favorite des experts et par contre, l'épouvantail et le fléau des dames, musiciennes ou non musiciennes. Cette théorie, nous ne l'avons pas tirée de notre propre fonds; comme toutes les théories d'art, où il y a un peu de vrai, la nôtre découle immédiatement de la pratique; elle a été déduite et abstraite, pièce par pièce et mot pour mot, des modèles existans du genre, surtout des quatuors de Mozart, les plus parfaits qui existent. Nous n'avons fait que vérifier dans les voies de la spéculation et essayer de réunir, par un lien systématique, des règles qu'on n'eût pas découvertes, si l'exemple ne les avait précédées. Pour peu donc qu'il y ait de justesse dans nos aperçus, il nous sera facile de démontrer la supériorité des quatuors de Mozart sur tous les autres, non par la comparaison de leurs beautés avec les beautés, peut-être égales, qui distinguent les ouvrages d'autres maîtres, ce qui ne menerait à rien du tout, puisqu'il n'y a pas de balance où les beautés musicales se pèsent à la livre ou à l'once; mais de la démontrer d'une façon négative, en faisant voir, par des exemples, que les plus habiles ont quelquefois dévié, en certaines choses, des conditions théoriques fondamentales du genre et que notre héros, lui, n'y a manqué jamais.

Quand on parle des rivaux de Mozart, dans le quatuor, on a nommé deux musiciens, pas davantage: Haydn,

Mozart, Beethoven! les trois plus grands noms de la musique, ceux que la langue est le plus habituée à prononcer et l'oreille le plus charmée d'entendre.

Autrefois, on préférait généralement Haydn à Mozart; aujourd'hui, les préférences générales sont pour Beethoven. Haydn a une sorte d'en-train ou *d'humor* qui le met à la portée des intelligences médiocres; il aime à s'égayer et à rire avec ses auditeurs, ce dont les auditeurs lui tiennent compte. Mozart remplace cet enjouement aimable et communicatif par l'élévation et la profondeur; il fait revivre Bach, mais Bach accru d'un demi-siècle, devenu grand mélodiste et apportant du fond de sa tombe, nous devrions dire du haut des cieux, de nouvelles harmonies, auxquelles notre pauvre planète longtemps ne put s'habituer. De là, le sort si différent des deux maîtres. L'un fut l'idole de ses contemporains et, par une faveur bien rare, que Dieu devait sans doute au chantre de sa création, Haydn compte encore, parmi ses admirateurs, tous les musiciens instruits et sensés de nos jours. L'autre vit ses quatuors chassés d'Italie, pour des fautes de copiste qui ne s'y trouvaient pas; critiqués par un professeur, pour des fautes de composition qui, à l'exception d'une seule peut-être, étaient des beautés neuves et originales; et, lacérés en plein concert, pour des fautes qu'on attribua d'abord aux exécutans! le tout, parce qu'ils étaient trop parfaits. Vous allez vous en convaincre.

Dans la plupart des quatuors de Haydn, le *cantabile* et les passages alternent avec une sorte de régularité que le genre n'admet point, qui donne à des ouvrages thématiques un faux air de musique concertante et affaiblit le travail du compositeur, dans l'intérêt du premier violiniste. Chez Mozart, les traits se détachent

et saillent moins ; ils se fondent davantage avec les thèmes et ils participent avec eux aux combinaisons qu'amène l'emploi du style fugué. Par là, ils se lient étroitement à l'idée fondamentale et acquièrent une importance et une signification que ne sauraient jamais avoir de simples ornemens de la mélodie ou des passages de bravoure, intercalés dans une composition thématique, pour faire valoir l'exécutant. C'est un charme pour l'oreille et l'esprit, à la fois, d'entendre comment un simple trait mélismatique, une fioriture légère, que l'harmonie accompagne moins qu'elle ne l'écoute, se change, le moment d'après, en une figure de contrepoint pleine d'élégance, de rationnalité et de vigueur :

Molto Allegro.





Deuxième observation. En beaucoup d'endroits, le chant des quatuors de Haydn se rapproche sensiblement de la musique vocale; il rappelle la *Création* et les *Saisons* quand il n'amène point de formes mélodiques déjà vieillies. Plusieurs *Adagio* et *Andante* de Haydn sont, d'un bout à l'autre, de véritables cavatines, où le premier violon se trouve substitué au chanteur. Il n'y manque que le texte, par exemple:

Adagio.



Parcourez les quatuors de Mozart et vous y trouverez à peine, je ne dis point un morceau tout entier, mais une phrase qui sentit l'opéra, ou même qui fût bonne pour le chanteur. Et cependant quelle haute distinction, quelle indicible élégance, quelle profondeur psychologique, quel cachet d'immortalité brillent dans ces mélodies qu'on ne saurait chanter avec la voix! Et d'où vient qu'on ne les peut pas chanter avec la voix?—Parce qu'elles n'admettent point de texte. Et pourquoi n'en admettent-elles point?—Parce que les choses qu'elles vous disent, sont si peu exprimables ou racontables, que dans toutes les langues du monde les paroles feraient défaut et ne seraient qu'un contre-sens ridicule, tout au plus une approximation grossière, jamais une traduction fidèle de la musique.

Troisième observation. Nous avons dit la raison bien évidente pour laquelle les lieux communs, admissibles dans les compositions d'orchestre, où il serait difficile

de les toujours éviter, doivent être soigneusement bannis du quatuor. Haydn leur a permis de s'y glisser, rarement, il est vrai, et comme par une sorte d'inadvertance. En voici un exemple:

Vivace.



Les quatres premières mesures nous donnent exactement, au rhythme près, la mélodie d'Almaviva dans son duo avec Suzanne: *Mi sento di contento, pieno di gioja il cor;* une mélodie que Mozart a certainement volée à Haydn, si Haydn ne l'a pas volée à Mozart. Ce qui suit, est une des formes de péroraison les plus connues et les plus usitées à l'opéra. On aurait beau fureter dans la collection mozarienne, on n'y découvrirait même pas l'ombre d'un lieu commun de cette espèce, ni d'aucune autre.

Des passages plus saillans, c'est-à-dire une propension à la musique concertante; des mélodies plus chantables, c'est-à-dire une propension à la musique vocale; un style plus populaire, c'est-à-dire moins savant; des idées plus accessibles, c'est-à-dire moins élevées et moins profondes, voilà les causes de la préférence que l'on accordait autrefois aux quatours de Haydn sur ceux de notre héros et que beaucoup d'amateurs leur accordent jusqu'aujourd'hui, sans toujours l'avouer.

De même que Haydn répondait au goût le meilleur et le plus éclairé de son époque, Beethoven est le mu-

sicien par excellence du temps actuel. Mais ici, nous n'avons pas à le juger sous le point de vue des tendances et sympathies contemporaines; nous avons à comparer ses quatuors de violon à ceux de Mozart et uniquement en ce qui regarde l'application des principes théoriques par nous établis.

Une vérité sur laquelle on s'accorde généralement, c'est que Beethoven, dans la musique instrumentale, est le seul homme à mettre à côté de Mozart pour la transcendance des idées ou l'invention mélodique. Une autre vérité qui n'a pas besoin de preuves, puisqu'elle est de fait, non d'opinion ou de goût, c'est que Beethoven n'atteint pas, comme contrapontiste, à ses deux grands prédécesseurs. Les parties fuguées de ses œuvres en sont habituellement les parties faibles; elles manquent assez souvent d'euphonie et de clarté. Nombre de gens confondent jusqu'à présent l'harmonie avec le contrepoint. C'est une erreur fertile en malentendus. Il y eut d'habiles contrapontistes dès le XVe siècle, quand l'harmonie proprement dite existait à peine et quand on n'avait même aucune idée distincte de l'accord. Beethoven, harmoniste sublime et sublime mélodiste, n'a pas marqué, on en convient, dans la science des Josquin, des Bach et des Händel, tous les trois surpassés par Mozart, qui est à mes yeux le plus grand contrapontiste des siècles. Mais le contrepoint, l'élément fort et durable, est, comme nous l'avons déjà répété tant de fois, le représentant de l'intelligence dans les productions de notre art; il est la logique musicale. Aussi, voyons-nous d'abord que les œuvres de Beethoven n'offrent pas au même degré que celles de Mozart, ce caractère d'une nécessité esthétique, en vertu de laquelle il nous semble que le travail du contrapontiste s'est arrangé de lui-

même et qu'il ne pouvait autrement s'arranger. Les Beethovenianistes les plus exclusifs accorderont ce genre de supériorité à notre héros, parce qu'il serait difficile de la lui contester entre musiciens; mais ils ajouteront sans le moindre doute que ce mérite, le premier de tous aux temps scolastiques de l'art, ne vient plus aujourd'hui qu'en seconde ligne; que le génie a le pas sur la science; que très peu d'auditeurs s'inquiètent de logique musicale, que la plupart ne savent même pas ce qu'elle est, mais que tous veulent être émus. Or, les quatuors de Beethoven ont quelque chose de plus émouvant que ceux de Mozart; s'ils *prouvent* moins, ils *touchent* davantage et vous avouerez qu'en musique la compensation est au moins suffisante. J'accepte les prémisses et je nie la conséquence. Oui certes, plusieurs quatuors de Beethoven, entr'autres ceux en *ut* et en *fa* mineurs, ont un caractère plus passionné qu'aucun des quatuors de Mozart, et il n'en résulte d'après nos principes, qu'une deuxième espèce d'infériorité relative. L'auteur de *Don Giovanni* avait bien autant de passion dans l'âme que l'auteur de *Fidelio;* mais puisqu'il ne s'agit ici que de musique instrumentale, prenons *l'allegro*, le menuet et le finale de la symphonie mozarienne en *sol* mineur. Je vous demande si vous avez la souvenance ou l'idée d'une composition plus pathétique, plus énergique, plus profondément incisive que celle-là, le finale surtout. Preuve que Mozart savait s'émouvoir et s'échauffer quand il le voulait, autant et plus que personne. S'il n'a jamais fait aussi grand feu dans le quatuor, c'est que *non erat hic locus.* Il ne voulait pas que ses quatuors, chefs-d'œuvre égaux dans leur genre à tout ce qu'il a écrit de plus parfait, devinssent des symphonies pour deux violons, alto et basse, une

instrumentation très incomplète pour une symphonie, comme chacun vous dira. Beethoven est loin d'avoir compris le principe avec la même lucidité de réflexion ou d'intuition. Grand symphoniste, avant tout, il lui arrive de transporter dans la musique de chambre, les allures de la musique d'orchestre, qui était sa vocation la plus haute et la plus décisive. Ici, vous entendez un chant bien développé et bien caractérisé, des phrases suaves et moelleuses dont l'interprète naturel serait la flûte, le basson ou la clarinette, s'il y avait un basson, une clarinette ou une flûte. Ailleurs, un thème imposant semble appeler à lui toutes les forces de l'archet et de l'embouchure, troupes braves et fidèles que personne n'a mieux commandées que le généralissime (*) Beethoven, troupes avec lesquelles il est sûr de toujours vaincre et de ne jamais mourir. Mais le gros de l'armée est resté en arrière cette fois, et le maestro n'a pour remplir ses ordres, pour exécuter les vastes conceptions de son génie, que quatre pauvres instrumens, tout honteux de leur faiblesse. Un je ne sais quoi vous dit que ce ne sont pas là des idées de quatuor; qu'il y a disproportion entre le but et les moyens. Voyez, par exemple, le dernier *Allegro* du quatuor en *ut* majeur (le N° 3 de ceux que l'auteur a dédiés au comte Razoumowsky) un morceau qui se reconnait de suite pour une composition à grand orchestre à laquelle il ne manque que l'orchestre précisément. Cela fait du bruit, je ne dirai pas comme quatre, mais comme huit tout au moins, et cela devrait en faire comme cinquante. De la symphonie toute pure, du commencement jusqu'à la fin.

Si la faculté productive, le génie, semble à peu près

(*) Titre qu'il se donnait lui-même, par plaisanterie, dans sa correspondance familière.

égale dans les deux maîtres que nous comparons, il n'en est pas ainsi de la faculté critique ou du goût dont le concours est indispensable à la création des parfaits chefs-d'œuvre, autant que le génie même. Un vieil axiome qui a résisté à bien des attaques. Le génie trouve les idées, le goût les assortit. Toutes celles que Mozart a alliées semblent avoir été faites l'une pour l'autre; leur association, de même que leur développement, offrent quelque chose d'organique; elles se rapportent entre elles comme les feuilles d'un arbre à ses branches et celles-ci au tronc qui les a produites. Voilà cette nécessité esthétique dont nous parlions tout à l'heure et qui, disions-nous, n'apparaissait pas toujours, chez Beethoven, avec une égale évidence, pas même dans ses chefs-d'œuvre les plus purs, alors qu'une double infirmité, morale et physique, n'était pas encore venue le détourner insensiblement des voies du beau qu'il suivait sur les traces de Mozart. Peut-être n'y a-t-il rien de plus grand, dans sa musique de chambre pour le violon, que le quintette en *ut* majeur, œuv. 29. Quel dilettante, s'il l'avait entendu jamais, pourrait oublier le commencement mystique du premier *Allegro*, ce thème qui vacille sur ses bases, frémissant d'une sainte horreur, comme la pensée d'un prophète en travail de quelque grande révélation! C'est sublime; mais que dire de la figure en triolets qui suit immédiatement et qui est aussi un thème principal. Il n'y a qu'à entendre ces deux motifs, l'un après l'autre, pour reconnaître qu'ils ne se conviennent pas. Leur incompatibilité devient plus manifeste encore au commencement de la seconde partie, où l'auteur les a réunies dans les formes du style contrapontique, une combinaison qui, je dois l'avouer, ne m'a jamais plu, ni à l'audition, ni à la lecture.

Dans nos principes, les divisions habituelles d'un quatuor ou d'un quintette, le premier *Allegro*, *l'Andante* ou *l'Adagio*, le menuet ou le *Scherzo*, et le finale, si elles ne portent pas toujours l'empreinte diversifiée d'un seul et même caractère, doivent au moins offrir une succession d'états qui naissent naturellement les uns des autres, en sorte qu'il soit possible de découvrir une totalité dans ces fragmens, un lien intellectuel entre ces divers tableaux psychologiques. Autrement, chaque morceau ferait une œuvre à part. Quelque différence de caractère qu'il y ait entre ces divisions principales de l'ouvrage, toujours faut-il que chacune demeure fidèle à elle-même, c'est-à-dire qu'elle s'explique d'un bout à l'autre par le développement et la combinaison de ses motifs, rejetant tout ce qui pourrait nécessiter un autre genre d'explication. D'après cela, tout changement non préparé de mouvement, de rhythme, de ton et de caractère, dans le cours d'un même morceau, est inadmissible en théorie, parce qu'un tel changement mène au programme et que la musique pure exclut le programme direct et indirect. Le procédé appartient uniquement à la musique dramatique. Beethoven l'a employé quelquefois dans la musique instrumentale; Mozart jamais. Le quintette, dont il a été question, nous offre un exemple d'un de ces changemens subits, inattendus, non motivés ou non fondés dans les thèmes, tenant à quelque arrière-pensée du compositeur. Au milieu du finale qui est un *Presto* $^6/_8$ *ut* majeur, une chose admirable, vous entendez soudain un *Andante la* majeur $^3/_4$. Il est gracieux, original; il est tout à fait charmant, cet *Andante*, mais que nous veut-il? Comme il est impossible à l'auditeur de découvrir le moindre rapport de logique musicale entre cette ariette sans texte

et les effets électro-magnétiques du *Presto*, force lui est de chercher, dans son imagination, quelque lien pour unir des idées aussi disparates; et voilà ce que j'appelle le programme indirect ou imaginaire. Lorsque le compositeur veut nous épargner cette peine et qu'il écrit lui-même en toutes lettres, la signification de sa musique, alors c'est le programme direct. Ainsi, nous voyons, dans les quatuors de Beethoven, un morceau qu'il a intitulé : *La malinconia.* Un *Andante* $^2/_4$, très chromatique, y alterne avec un *Allegretto quasi allegro* $^3/_8$ d'une allure presque badine, lequel se change vers la fin en un *Prestissimo.* La mélancolie a pris le mors aux dents. Rattrapez-la si vous pouvez.

En indiquant les rapports sous lesquels Beethoven nous parait inférieur à Mozart, nous avons énuméré les causes qui assurent à l'auteur des symphonies pastorale et héroïque et de la symphonie avec chœurs, la majorité des suffrages contemporains. Par la trempe de son génie et par ses défauts mêmes, Beethoven a aujourd'hui plus d'actualité que Mozart, comme Haydn avait plus d'actualité, à la fin du dernier siècle et au commencement du nôtre. L'homme de toutes les époques ne pouvait être celui d'aucune époque en particulier.

Le lecteur voudra bien ne pas se méprendre sur le but de nos remarques. En cherchant pour ainsi dire au microscope les taches rares et légères qui se rencontrent dans les meilleurs quatuors de Haydn et dans ceux que Beethoven composa antérieurement à sa décadence, nous n'avons nullement prétendu exalter Mozart aux dépens de ses rivaux. Le génie, les beautés caractéristiques de chacun, sont demeurés hors de question dans notre parallèle. Nous avons voulu simplement fortifier et éclaircir la théorie par des exemples, signaler les prodigieuses

difficultés du genre, montrer les écueils presque inévitables qui l'environnent de toutes parts et prouver enfin que parmi les trois maîtres du quatuor, Mozart doit être reconnu comme le premier entre égaux, pour avoir mieux compris et vaincu ces difficultés, pour avoir évité ces écueils plus heureusement et plus constamment que qui que ce soit, avant et après lui.

Puisque des hommes tels que Haydn et Beethoven, les égaux de Mozart, ne se sont pas toujours montrés irréprochables en face des principes, que dirons-nous ou plutôt que diront les principes de quelques uns des musiciens les plus célèbres qui cultivent aujourd'hui la même branche de l'art ? Voici d'abord le quatuor dramatique où le violon vous chante un récitatif, mais un récitatif si expressif qu'il articule, qu'il parle, qu'il raconte ou peu s'en faut. Très bien assurément, si ce n'est que dans la bouche de la prima Donna, les paroles seraient peut-être encore mieux comprises.—Voici le quintette à programme direct : *la fièvre, le délire, la convalescence, la guérison.* Convoquez un auditoire de médecins, tous y reconnaitront, sans faute, les symptômes et les phases de ces divers états. Les médecins, peut-être. Dans tous les cas, un acteur qui chanterait la fièvre, chaudement enveloppé de sa couverture, le délire, en chemise ou *in naturalibus*, la convalescence, en robe de chambre et la guérison en costume de bal, nous donnerait un bulletin beaucoup plus clair de la maladie.—Voici le quatuor *brillant* sans prétention; un solo avec un accompagnement simple. A cela, les principes n'ont rien à dire. Quand un soliste joue en petit comité, l'orchestre manquant, il faut bien que quelque chose lui fournisse les accords, trois instrumens de la famille du violon ou le clavecin, n'importe.—Mais voici

le quatuor *brillant* avec prétention à la science, c'est-à-dire un violon principal plus difficile qu'un concerto et des accompagnemens lourds d'érudition, surchargés de passages chromatiques et enharmoniques. Deux maris! c'est trop pour la coutume, disait le notaire des *Femmes savantes*. Deux genres de musique dans une seule et même composition, c'est trop pour l'oreille, disent les principes. Vous avez oublié, diront-ils, au compositeur, que le style contrapontique et le style concertant s'excluent en vertu d'une antipathie mutuelle, résultat de leurs exigences diamétralement opposées. L'un tire tous ses effets de l'étroite combinaison des parties, l'autre de l'isolement complet de l'une d'elles. Vous avez certainement commencé par écrire votre *violino primo;* et, en l'écrivant, vous avez pensé en mélodiste. Ensuite, il vous a plu de faire de la science; vous avez cherché, d'après les règles de l'arithmétique musicale, quels dessins et quelles imitations pouvaient entrer à la rigueur dans les autres parties; et, comme vous êtes un calculateur patient, vous avez fini par avoir votre fait. Mais permettez-nous de vous rappeler, mon cher, que ceci est de la science après coup. Les vrais contrapontistes ne composent pas ainsi. Ils pensent en bloc; il travaillent d'inspiration et de verve, sans avoir soumis leurs idées par avance à des conditions de virtuosité entièrement étrangères à leur but. Chez eux, le calcul se fait de lui-même, sans qu'ils y songent. Votre calcul, à vous, résulte au contraire d'une suite de tâtonnemens anxieux et d'élucubrations pénibles. Il est exact pour les yeux, car les règles de l'harmonie sont larges et le papier souffre tout, comme on dit; mais l'oreille est plus exigeante. Aussi, qu'arrive-t-il? une chose fort étrange en apparence et en réalité bien naturelle. C'est que votre

quatuor joué à un, par le premier violon, produit souvent un meilleur effet que joué à quatre.

De tout ce qui vient d'être exposé, nous tirons la conséquence, établie en théorie et démontrée par la pratique, que les deux branches de l'art musical les plus formellement opposées l'une à l'autre, c'est l'opéra et le quatuor de violon travaillé. Elles le sont au point que le tempérament moral et les facultés d'artiste, réclamées par l'un de ces genres, semblent la négation absolue du tempérament et des facultés nécessaires à l'autre genre. Or, qui avait été un musicien plus tragique que l'auteur *d'Idomeneo ?* un musicien plus gai, plus amoureux et plus chantable que l'auteur de *l'Enlèvement ?* Une vocation aussi éclatante pour les travaux du théâtre, dans le sérieux et dans le bouffe, ne paraissait-elle pas devoir exclure tous autres travaux ? Eh bien, ce même compositeur est encore, de tous les instrumentistes, celui qui s'est élevé à la plus grande hauteur d'abstraction musicale, qui a le plus constamment évité, dans le quatuor, toute forme de chant vocal et jusqu'à l'ombre du programme; qui a le mieux rivalisé avec l'opéra, c'est-à-dire avec lui-même, en renonçant, plus qu'aucun maître ne l'a jamais fait, aux moyens les plus efficaces de la musique dramatique: la passion véhémente, le récit, le tableau pittoresque, l'action, la mélodie chantable, les prestiges de l'exécution et les résultats calculés sur la puissance de l'effet sonore. Ici, comme partout, il n'y a que l'homme pour expliquer le musicien. Mozart, le joyeux compère, n'avait-il pas un esprit contemplatif, une imagination rêveuse et déjà disposée à la mélancolie; le poëte-musicien qui exhala tant de grandeur épique et tragique dans les chœurs *d'Idomeneo* et tant d'ardente passion dans les airs de

Belmont, ne faisait-il pas aisément de tête les calculs numériques les plus compliqués; tous les contrastes de la nature humaine ne se touchaient-ils pas en lui!

Les quatuors dédiés à Haydn, dont les trois premiers furent écrits en 1783, le quatrième en 1784 et les deux derniers en 1785, fixent décidément à la vingt-septième année de l'âge de Mozart, le commencement de son époque classique. Ces chefs-d'œuvre de musique instrumentale n'offrent plus, comme les opéras qui les précédèrent, le mélange du beau avec le médiocre, ni ces vestiges de goût contemporain que le temps devait transformer en taches de rouille. Rien, dans les quatuors, ne trahit la date de leur composition; tout y est et y sera d'hier, quel que fût le jour d'aujourd'hui. La critique s'arrête pleine de découragement devant ces ouvrages où il n'y a rien à critiquer et dont le caractère se refuse si complétement d'ailleurs à toute analyse positive Je saurais bien pourtant me tirer d'affaire, si collaborateur, à tant la page, de quelque feuille musicale, j'avais à rendre un compte détaillé des quatuors de Mozart. Il y a une recette connue pour la fabrication de ces sortes d'articles. On indique le ton, le mouvement et le rhythme du morceau; on en désigne le caractère esthétique par une ou plusieurs épithètes prises au hazard, lorsque la langue n'en fournit point de convenables; on relève une phrase de chant par-ci, un trait de basse par-là; puis, si le *maestro critico* est quelque peu clerc, il vous explique l'espèce de contrepoint double qui a présidé à l'alliance et à l'échange des thèmes dans la composition du milieu; il vous met le doigt sur les quintes suspectes, sur les octaves sujettes à caution, sur les accords qui clochent et les intervalles qui se fourvoient dans leur marche, etc. etc. Tout cela n'est pas bien difficile;

mais quel profit en revient-il au lecteur; que lui direz-vous que la simple inspection de la musique ne puisse lui apprendre aussi bien et infiniment mieux; qu'y a-t-il de commun entre le squelette grammatical que vous lui présentez et le sens intime de l'œuvre. C'est comme si dans l'examen d'un poëme, on bornait ses observations au mécanisme des vers, en laissant de côté le sujet et les idées du poëte. Dans bien des cas, la critique musicale ne saurait faire autrement; elle est réduite à opter entre ces stériles analyses et le silence, à moins qu'elle ne préfère recourir au style amphigourique. Ouvrons au hazard la collection des quatuors qu'il s'agirait d'examiner en détail. Le hazard nous a bien servis; nous avons sous les yeux *l'Andante* du quatuor N° 4, *mi* bémol majeur. Qu'en dira la critique? Elle dira que c'est un *Andante con moto la* bémol majeur $^6/_8$; que les syncopes, les retards et les imitations y abondent; un morceau d'une facture admirable, d'une couleur mystique, d'un effet surprenant, et voilà tout ce qu'il y aurait à en dire de positif. Mais à quel état de l'âme, connu ou possible, fondé dans le présent ou réfléchi de l'avenir, rapporter les impressions du morceau. Est-ce un rêve, une vision, une extase; est-ce un résultat de clairvoyance magnétique qui change le mode de nos perceptions et en déplace les organes, ou un commencement de palingénésie où disparaissent déjà les conditions du temps et de l'espace? Un thème insaisissable, sans phrases et sans contours, nage dans l'harmonie et la pénètre en entier, tel qu'un fluide mélodieux. En passant d'une voix à l'autre, il laisse après lui, dans celle qu'il abandonne, comme une longue traînée nébuleuse, et par là il se renoue incessamment à lui-même et il engendre dans ses combinaisons avec d'autres figures, une

suite d'images voilées, de simulacres flottans en qui l'âme croit reconnaître les emblèmes de je ne sais quelles choses inconnues qu'elle a rêvées ou confusément pressenties. Du sein de cette harmonie crépusculaire, peuplée de fantômes énigmatiques, s'élève par intervalles une interrogation profonde, accompagnée d'une sorte de gémissement, comme si l'âme faisait un effort pour rompre le charme qui la domine et l'empêche d'arriver à une conscience distincte de ce qu'elle perçoit. Le rhythme accuse la suspension du mouvement extérieur ; les croches liées et accentuées sur les cordes graves de la basse, bruissent dans l'oreille comme le silence ; les nombreux retards qui ôtent à la mélodie ses contours et aux accords leur clarté naturelle, produisent comme un effacement des objets visibles. Tout est calme et muet ; tout repose au dehors. La vision est purement intuitive. Quel morceau ! Beethoven lui-même, ce grand explorateur des mystères de l'âme, n'a rien imaginé de plus surnaturellement vrai, de plus divinement mystique.

Je me flatte que le lecteur m'aura compris. En essayant d'analyser de la musique pure aussi transcendante, j'ai voulu prouver l'impossibilité d'une telle analyse. J'ai voulu faire voir comment, avec les meilleures intentions du monde, un pauvre critique risque de tomber dans le non-sens, lorsqu'il cherche à approximer avec la parole des sensations et des images à jamais inexprimables de leur nature. Aussi, m'a-t-il toujours paru que le jargon de l'ultra-romantisme littéraire n'était qu'une lutte impuissante contre les effets musicaux, une tentative stérile et malheureuse des langues verbales pour dire quelque chose sans le secours des idées logiques, comme le fait la langue des sons. Mais nous, qui traduisons d'office cet idiome intraduisible qu'on nomme la musique, com-

ment pourrions-nous toujours éviter le galimatias dont usent si largement Messieurs les romanciers et les poëtes, eux qui n'ont pourtant aucun besoin d'y recourir. Cela dit, une fois pour toutes, nous osons nous prévaloir des difficultés de style inhérentes à la critique musicale, comme d'un titre particulier à l'indulgence du lecteur.

Il convient de rappeler que le contenu du présent article regarde spécialement les six quatuors de violon dédiés à Haydn. Ceux que Mozart composa antérieurement, ne comptent point parmi ses œuvres classiques et ceux qui lui furent commandés en 1789 par le Roi de Prusse, fort beaux tous les trois, le premier surtout, en *ré* majeur, qui est admirable, sortent un peu des conditions théoriques du quatuor travaillé. Ce n'est plus tout à fait ici de la musique pure. Un violoncelle qui chante dans le diapason du contralte et concerte avec le premier violon, à charge pour la viole de le remplacer dans ses fonctions de basse, introduit dans ces ouvrages un élément étranger aux lois du genre que nous avons cherché à définir. Le solo fait tort à l'ensemble, les cantilènes brillantes et les passages contrarient le développement psychologico-rationnel des thèmes ; le but principal se trouve ainsi parfois sacrifié à l'intention secondaire et il en résulte que les quatuors dédiés à S. M. de Prusse, paraissent faibles de style et un peu vides d'harmonie auprès des compositions achevées et sublimes dont Haydn seul était digne de recevoir l'hommage, parce que seul, entre tous les vivans, il eut assez d'avance sur le siècle pour apprécier son jeune rival et assez de grandeur d'âme pour s'avouer vaincu.



LES NOZZE DI FIGARO.

Opéra bouffe en quatre actes.

Tant que dura le deuxième apprentissage de Mozart, l'apprentissage au delà de ce que lui avaient enseigné ses maîtres et ses modèles ; tant que l'esprit d'imitation soutint contre l'esprit de création une lutte de jour en jour plus inégale, Mozart n'eut à composer que des sujets d'opéra favorables à la musique. *Idomeneo* et *l'Enlèvement* étaient des canevas excellens, chacun dans son genre. Mais sitôt que l'apprenti, qui déjà avait commencé la réforme de l'art par ces deux ouvrages, se fut proclamé le maître des maîtres dans les quatuors dédiés à Haydn, le sort vint lui proposer l'impossible, ou du moins ce qui en avait l'apparence ; il lui proposa de composer le Mariage de Figaro.

Ceux qui avaient ri à la pièce de Beaumarchais et qui chargèrent Mozart de la mettre en musique, croyaient certainement que l'opéra les amuserait autant que la comédie, ou davantage. Ils ne songeaient pas que tout ce qui fait le mérite et le prix du Mariage de Figaro, devait nécessairement disparaître aux noces musicales de ce même individu, à savoir : l'esprit, le style, le dialogue de l'auteur français. Restaient l'action ou la fable et les caractères. La fable, c'est une conspiration

de domestiques intrigans contre un maître libertin, un tissu de ruses et de manigances, un fond mesquin et prosaïque qui, dans la comédie même, ne pouvait passer qu'à la faveur des diatribes dirigées contre la société contemporaine. Pour les caractères, tous ont été taillés en pointe et basés sur l'égoïsme. Les principaux ne nous offrent qu'une moquerie continuelle de soi et des autres, ou bien de l'immoralité froide et calculée. Otez-leur les saillies, les épigrammes, les impertinences de bon ton, la gravelure de haut goût, les tirades satiriques, et ils cessent d'être plaisans dans la comédie même. Qu'y avait-il de commun entre tout cela et la musique?

La théorie du drame musical était encore peu avancée vers la fin du dernier siècle. C'était l'époque de la grande production, toujours antérieure à la haute critique, comme la cause est antérieure à l'effet; l'époque des Gluck, des Mozart et des Cimarosa. On ne comprenait pas bien encore pourquoi le comique dont l'opéra s'accommode le mieux, est celui qui s'adresse à l'imagination plutôt qu'à la réflexion, le comique populaire, le bouffon et le grotesque, le ridicule fantasquement exagéré, plutôt que le ridicule approfondi et traité avec une certaine finesse d'observation. Osmin, Leporello, Geronimo, Bucephalo, le caïmacan de *l'Italienne à Alger*, le mari imbécile du *Turco in Italia*, le *poeta miserabile* de *Corradino*, le baron *Montefiascone*, etc. etc. voilà ce qu'il faut au compositeur pour faire d'excellente musique et au public mélomane pour se bien divertir. Toutes ces caricatures si pâles et si plates, dans le libretto, toutes ces esquisses poétiques auxquelles a été refusée la vie de l'intelligence, deviennent des figures admirables d'animation, quand la musique leur a donné la vie purement sensitive qui leur convient.

Sous ce point de vue, l'on aurait beau chercher, dans le Mariage de Figaro, les élémens d'un opéra bouffe, ils ne s'y trouvent nulle part. Et d'abord auquel des personnages s'attaquera la verve comique du musicien; qui sera le *basso parlante*, le farceur musical chargé d'exciter dans l'auditoire ce rire inextinguible qui est le plaisir des mélomanes et des dieux? Certes ce ne sera point Figaro. L'homme le plus spirituel de la pièce, l'amant aimé de Suzanne, ne fait jamais rire à ses dépens et il ne le doit pas. Bartolo et Basilio, excellens tous les deux, en compagnie du barbier de Séville et de Lindor, ont changé de position et de caractère, après le mariage de Rosine. (*) Valets d'un grand seigneur, courtiers d'intrigues et messagers d'amour, ils ont cessé d'être comiques et ridicules; ils ne sont plus qu'immoraux et méprisables. Curtio, le juge, et Antonio le

(*) J'observe, comme une particularité curieuse, que des deux pièces dramatico-biographiques de Beaumarchais, le Barbier de Séville et le Mariage de Figaro, la première se prêtait aux exigences du drame musical par les situations et les caractères, autant que la seconde s'y refusait sous l'un et l'autre rapports. Dans le Barbier de Séville, le délicieux rôle de Rosine chante de lui-même; Almavivà est un premier ténor tel qu'un maestro ne pourrait le souhaiter meilleur: amoureux fou, gai et brillant tout ensemble. Basile est une caricature de musicien qu'on dirait créée exprès pour la musique; l'air de la calomnie se trouve tout fait dans la comédie et admirablement fait. Bartholo, vieux, ridicule, colère et jaloux, autre bouffon excellent. Quant à Figaro barbier, personnage individuel et amusant, qui dans Beaumarchais même ressemble peu au Figaro du *Mariage*, lequel n'est qu'un être de raison, ce barbier valait Almaviva dans son genre. C'était à la fois un *basso cantante et parlante* impayable. Enfin, toutes les situations du Barbier de Séville sont musicales au plus haut point. Est-il étonnant, après cela, que le chef-d'œuvre de Rossini produise, à la représentation, bien plus d'effet que le chef-d'œuvre de Mozart.

jardinier, sont des personnages épisodiques, dont le rôle se réduit presque à rien ; et, quant à leur patron, le comte Almaviva, il se trouvait absolument en dehors de la concurrence pour l'emploi de *primo buffo*. Est-ce dans le personnel féminin que nous devons chercher de quoi égayer la pièce? Pas davantage. La vieille Marceline qui complote avec son vieil amant, pour se faire épouser par son propre fils, amène, il est vrai, une reconnaissance assez plaisante, mais tout à fait improductive à l'opéra. Il n'y a pas de notes pour ridiculiser et flétrir la paternité et le respect filial.

Voyons si la partie érotique et expressive de l'ouvrage offrait plus de ressources au musicien que la partie comique qui n'en offrait aucunes. Les amours abondent dans la pièce; il n'y en a même que trop. Figaro aime Suzanne et Suzanne aime Figaro, en attendant mieux; amour d'antichambre. Le comte aime également Suzanne; amour de passade, fantaisie très vulgaire qui n'aboutit d'ailleurs qu'à une mystification. Barbarina aime Cherubino, amourette d'enfant, rien du tout. La comtesse aime le comte. Pour ceci, à la bonne heure. Une jeune épouse qui pleure son amour trahi, cela peut être fort intéressant et fort touchant; cela peut fournir de beaux airs, de beaux duos conjugaux. Sans doute, mais lorsqu'au plus fort de ses chagrins, cette même épouse vient présider à la toilette d'un page, lorsque la gentillesse de cet enfant, qui n'en est plus un tout à fait, et la blancheur de sa peau, procurent à la belle affligée de salutaires distractions; et lorsqu'à l'arrivée du mari, on enferme sous clef cet innocent bijou, oh alors ce n'est plus la même chose, et il y a à parier que nous ne pleurerons pas avec madame la comtesse. On le voit, entre toutes ces amours, amourettes, fantaisies, passades

et récréations sentimentales, le musicien devait se demander où il placerait l'amour.

Une autre passion du ressort de la musique, c'est la jalousie, qu'on la prenne du côté plaisant ou du côté sérieux. Toujours faut-il, néanmoins, que sous cette double face, elle se prononce avec énergie et qu'elle soit exclusive dans son objet, comme toute passion véritable. Il y a deux jaloux dans la pièce: Almaviva et Figaro. Le premier serait un jaloux sérieux, s'il ne l'était tout ensemble de sa femme et de Suzanne qui ne lui appartient encore à aucun titre. Figaro serait un jaloux comique, s'il n'avait trop de philosophie pour se désoler tout de bon de l'accident banal qui le menace, et trop d'esprit, pour pouvoir ressembler jamais aux maris dupés de théâtre. Par conséquent, l'un et l'autre étaient des jaloux manqués.

A l'absence du bouffon, ajoutez celle de la prima Donna et du premier ténor, tous les deux également introuvables, au milieu de cette foule de personnages, dont aucun n'est ni franchement comique, ni franchement passionné et dont aucun ne possède l'affection du spectateur. Les premiers emplois lyriques manquant tous ensemble! une circonstance inouïe dans les annales de l'opéra, qui prouve jusqu'à quel point le sujet était rebelle aux plus simples exigences du drame musical, à ses conditions les plus élémentaires. Décidément, on ne pouvait pas faire un premier ténor du comte Almaviva. L'Excellence gourmée, le grand seigneur petit-maître, le mari libertin, l'amant rebuté, le diplomate éconduit de Beaumarchais, ne pouvait pas chanter comme Belmont et Ottavio. Son rôle s'y opposait d'ailleurs. Il exigeait une partie récitante ou déclamatoire plus que mélodieuse et ces parties-là conviennent non au ténor mais à la

basse. Almaviva, reconnu inadmissible au susdit emploi, il n'y avait plus que Cherubino pour y prétendre. Oh! si Cherubino eût chanté le ténor ou la basse, à l'époque où se firent les noces de Figaro, les choses, selon toute apparence, n'en seraient pas restées là entre lui et sa belle marraine. Mozart aima mieux se passer de premier ténor que d'être absurde; le haut diapason viril fut dévolu à Basilio et à Curtio, qui en prirent possession par droit de nécessité. Autrement, l'accord vocal même, la composition à quatre parties, devenait impossible ou du moins très gênante, dans cette mauvaise plaisanterie de libretto. Quant à la prima Donna, cet emploi ne semblait revenir non plus exactement, ni à la comtesse, ni à Suzanne. La position de Suzanne est beaucoup plus brillante il est vrai; elle est environnée d'adorateurs et de prétendans. Personne, au contraire, ne soupire pour la comtesse, si ce n'est le page, qui soupire pour tout le monde. D'un autre côté, Suzanne n'est qu'une soubrette, une femme de chambre accomplie, qui sait éconduire monsieur, protéger madame, se faire remercier des soufflets qu'elle donne à son accordé, comme d'une anticipation sur les faveurs conjugales, qui sait tromper toutes les fois que besoin en est; qualités infiniment précieuses pour elle-même, pour la comtesse et peut-être encore pour un mari philosophe, comme Figaro, mais de nulle valeur dans un air de sentiment. Rosine a sur elle l'avantage de la sensibilité et de la dignité. Il parait que l'infidèle Lindor règne toujours dans un cœur qu'on ne lui dispute point, ce qui est autant de gagné pour la musique, sinon pour le mari. Qui donc sera la prima Donna?

Qu'on imagine le compositeur saisi d'un canevas qui refuse à la musique théâtrale la passion et la gaieté,

qui coupe la première chanteuse en deux et rend le ténor impossible, un canevas en dehors du genre sérieux et du genre bouffe, en dehors de l'histoire, de la mythologie, du romantisme, de la vie intime et poétique, en dehors de tout ce qui est musical et chantable! Un tel sujet pouvait-il fournir autre chose qu'une musique froide, tant qu'elle serait vraie, et fausse dès qu'elle aurait cessé d'être froide? Mozart lui-même, tout Mozart qu'il était, n'eût point échappé à ce triste et inévitable dilemme, du moins en très grande partie, si son talent déjà mûr pour les derniers complémens qu'attendait la constitution de l'opéra, ne lui avait indiqué une route nouvelle et la seule par où il pouvait arriver à faire d'un sujet, en apparence incomposable, quelque chose de vrai et quelque chose de beau. Le génie avait commencé la réforme du drame musical; la nécessité vint l'achever.

Examinons ce que serait devenu le *Mariage de Figaro* transformé en opéra, de la vieille coupe italienne et française. Un maître italien aurait donné une interminable suite d'airs et de duos, quelques morceaux d'ensemble au repos, un maigre finale et le récitatif eut englouti à peu près en entier une action très longue et très compliquée; il eut rempli les deux tiers de la partition. Quel assommoir! L'opéra comique français, qui n'en était encore qu'à l'opérette, se fût bien mieux accommodé du *Mariage de Figaro*. Une très grande partie du dialogue pouvait être maintenue textuellement, dans cette sorte de drame qui parlait à outrance et ne chantait guères; un simple travail de transcription. Le reste n'était pas beaucoup plus difficile. Quelques ariettes jetées çà et là à travers les scènes, nulles comme musique et par là même très propres à donner

du relief au texte, auraient d'abord justifié le nouveau titre de l'ouvrage dont il s'agissait de faire un opéra; et ensuite elles auraient traduit, en pointes de vaudeville rimées, les saillies en prose de Beaumarchais. De cette manière, la pièce conservait son intégrité et le genre de mérite qui la distingue, sans dépense d'esprit et de talent aucune, de la part de l'arrangeur et du musicien.

Mais le compositeur des *Nozze di Figaro*, n'était pas homme à prendre la plume dans le but avoué et la prévision certaine de faire un opéra ennuyeux ou un opéra soi-disant. Ni la méthode italienne, ni la méthode française, ne pouvaient lui convenir ici; elles allaient même au delà de sa portée, les chefs-d'œuvre étant désormais la seule chose dont il fût capable. Alors comment faire?—Patience, et vous verrez tout-à-l'heure que les obstacles se transforment en leviers dans les mains du génie. Mozart avait par devers soi cinq actes de comédie, une carrière dont la longueur était en proportion inverse de la suffisance des matériaux lyriques, cinq actes d'une froideur mortelle et d'un ennui écrasant, s'ils avaient été coupés et disposés d'après l'ancienne méthode italienne, qui rejetait dans le récitatif la presque totalité de l'action. Sa fable se serait perdue dans ce chant monotone et absolument incompatible avec les formes de la vraie comédie; car Figaro demeurait toujours une comédie, avec ou sans musique. Habiller Figaro en récitatif, c'eût été le couvrir d'un linceul; le public convié à sa noce, serait venu bâiller à son enterrement.

En face de pareilles données, notre héros dut achever de s'affermir dans une conviction à laquelle le poussaient inévitablement et son expérience mûrissante et l'autocri-

tique de ce qu'il avait composé précédemment pour le théâtre. Il dut reconnaître plus que jamais que, dans le drame musical, la musique était la seule chose importante et le seul langage vrai ; qu'à la musique appartenaient toutes les scènes d'action susceptibles d'intéresser et d'émouvoir, aussi bien que les scènes d'effusion ou les momens lyriques ; que le récitatif non obligé, langage bâtard, accepté en manière de compromis entre le chant et la parole, vu l'impossibilité de lier musicalement toutes les parties constituantes d'un opéra, n'y existait légitimement qu'à titre de mal nécessaire, c'est-à-dire moindre que le dialogue parlé ; qu'enfin et par cela même, le récitatif, loin d'être appelé à remplir les situations d'élite, qu'elles fussent au mouvement ou au repos, devait les amener et les préparer seulement ; en d'autres mots, leur servir d'explication et de programme. Plus ce programme est court, meilleur il est. A merveille ; mais où trouver un *poeta* assez intelligent et assez docile pour entrer dans ces vues et exécuter le libretto sur un plan dont il n'y avait pas d'exemple. Où le trouver? hé le voici en personne, la fleur des paroliers, le grand poëte lyrique, le coauteur des *Nozze di Figaro*, de *Don Giovanni*, d'*Axur*, du *Matrimonio segreto*, le saint homme d'abbé, Lorenzo da Ponte enfin, que le hazard, toujours prévoyant et toujours secourable, avait chargé de travailler sous la direction de notre héros. Nous pouvons être tranquilles ; la besogne est en bonnes mains.

A Mozart revient l'honneur d'avoir fait l'application la plus étendue des vrais principes du drame musical, mais non l'honneur d'avoir trouvé ce qui était nécessaire pour les mettre en pratique. Les Italiens qui inventèrent tout, laissant aux Allemands le soin de tout perfectionner,

avaient déjà introduit dans leurs opéras bouffes le *finale*, une suite de scènes en musique, différenciées par la mélodie, le ton et le mouvement, selon les situations, et se liant l'une à l'autre à la fin d'un acte. Cette forme était, en elle-même, la réalisation la plus complète de toutes les conditions logiques et esthétiques du drame chanté ; mais de Logroscino qui l'inventa, à ce que disent les historiens, jusqu'à Mozart qui lui donna ses développemens actuels, le *finale* se ressentit du peu de goût qu'on avait en Italie pour les morceaux d'ensemble et surtout de l'extrême faiblesse des compositeurs comme instrumentistes. Il n'enflait pas beaucoup le volume des partitions et ajoutait moins encore à leur mérite. Les airs demeuraient toujours la grande affaire du maestro. Or, dans une comédie, comme Figaro, où personne n'est ni franchement passionné, ni franchement comique, les airs ou l'effusion des sentimens individuels ne pouvaient pas concentrer en eux tout l'intérêt de la pièce. Faute de pouvoir se porter sur les personnages, cet intérêt, nous entendons l'intérêt musical, devait donc s'attacher principalement à l'action même. Telle fut la conséquence à laquelle arriva notre héros et qui lui fit comprendre la nécessité d'écrire non seulement des finales très étendus pour son nouvel opéra, mais encore de disposer toutes les situations mouvantes ou progressives du livret en duos, trios, sextuors, conversations établies sur des marches et des danses, et d'étendre ainsi à une bonne moitié de la partition, le style de finale, lequel sous sa plume, allait devenir le style lyrico-dramatique par excellence. Arrêtons-nous à ce point culminant de l'histoire du drame chanté, pour jeter un coup d'œil en arrière.

Au commencement du XVIIme siècle, nous avons vu

l'opéra naissant, genre renouvelé des Grecs ou prétendu tel, établir son existence et ses lois sur la continuité du récitatif. Le langage du drame chanté avait alors le mérite d'être parfaitement homogène ; mais comme il avait aussi le malheur d'être parfaitement faux, la continuité du récitatif ne fut, pour les auditeurs, que celle du plus intolérable ennui. Cette manière primitive de concevoir l'opéra marque le point de vue purement littéraire sous lequel l'envisageaient ses fondateurs, tous savans, poëtes et gens de lettres, mais très mauvais musiciens. Bientôt l'*Aria*, cet heureux accident que les académiciens de Florence n'avaient pas prévu, vient à poindre comme une étoile de consolation et d'espérance, au milieu des ténèbres auriculaires de l'éternelle psalmodie. Quelques phrases de chant mélodieux, bégayées par Cavalli et Cesti, viennent adoucir, par momens, la désolation d'un spectacle que ne peuvent plus porter ni la fable, ni l'histoire, ni les décorations, ni les machines, ni les chevaux. La *musica nuova* rentre en faveur toutes les fois qu'elle s'annule et qu'elle redevient de la musique ancienne, c'est-à-dire de la mélodie et de l'harmonie. De jour en jour, les airs gagnent du terrain sur le récitatif ; désormais il sont la seule chose qu'on veuille écouter à l'opéra ; mais le récitatif, tout en subissant les solutions de continuité que produisent les momens lyriques, se retranche dans l'action, comme dans une citadelle inexpugnable. Alors, autre mal. Le langage du drame chanté devient double et se divise en deux parties essentiellement distinctes ; les acteurs chantent pour le public ; mais ce n'est plus que pour les quatre murs qu'ils récitent et agissent. L'opéra se fait concert. Arrive Gluck qui veut le reconstituer en spectacle, y ramener l'unité, en faisant disparaître, autant

que possible, la ligne de démarcation tranchante qui sépare la mélodie du récitatif. Gluck est bon chanteur, grand déclamateur, assez bon instrumentiste et plus que tout homme de réflexion. Il réussit. Son point de vue n'est cependant encore que le point de vue littéraire, modifié par les progrès que la musique dramatique avait faits depuis cent cinquante ans. Pour lui, le récitatif est toujours le véhicule principal de l'action; il demeure donc la règle à l'opéra et le chant une exception, fréquente et motivée, il est vrai, autant qu'indispensable. Enfin, voici venir Mozart qui retourne l'axiome, qui prend l'exception pour règle et nous donne, comme une conséquence pratique de cette nouvelle doctrine, les *Nozze di Figaro* d'abord et ensuite *Don Giovanni*. Voilà comment après deux siècles d'incertitudes et d'erreurs, le drame lyrique fut graduellement amené au point de vue du musicien, où se trouvaient toute la vérité et toute la perfection relatives du genre; et cela parce qu'on avait choisi un livret, le plus antimusical de tous les livrets écrits et à écrire. Admirons une autre prévision du hazard.

Des chanteurs virtuoses auraient regardé, de très mauvais œil, cette multitude de morceaux d'ensemble, au mouvement, que Mozart introduisait dans la partition. Cette musique veut qu'on sache jouer et elle admet fort peu les prouesses de gosier; elle demande le contraire de ce que savent les virtuoses et de ce qu'ordinairement ils ne savent point. Que Mozart ait eu à écrire les Noces de Figaro pour les sujets qui avaient garanti le succès contemporain de l'*Enlèvement*, sans trop nuire à l'ouvrage dans la postérité; pour Fischer, Adamberger et la Cavaglieri, ou pour d'autres célébrités vocales du même rang, et les morceaux de chanteur prenaient la place

des morceaux de compositeur ; les exigences de l'art disparaissaient devant les prétentions tyranniques du métier. Très heureusement pour nous et très malheureusement pour le pauvre maestro, le sort se plut à réunir dans la troupe italienne qui devait jouer Figaro, des chanteurs aussi médiocres qu'aucun de ceux qui se soient jamais coalisés et entendus pour la ruine d'un chef-d'œuvre : les Signore Storace, Laschi, Mandini, Russani et Gottlieb et les Signori Benucci, Mandini, Occhely et Russani. Pas un nom, la Storace exceptée, qui figure avec quelque distinction dans les dictionnaires, et pas un air non plus, dans tout l'opéra, qui témoigne d'un mécanisme brillant et d'une étendue de voix considérable. C'était, nous le répétons, un heureux malheur. Au rebours de ce peintre grec qui chargea sa Vénus d'ornemens, parce qu'il ne pouvait la faire belle, Mozart fit ses airs beaux, parce qu'il était dispensé de les orner. On se rappelle que Figaro tomba, au bruit des applaudissemens prodigués à *La cosa rara*.

Le génie de Mozart, disions-nous, semble résumer, dans sa croissance, le progrès historique de l'art musical tout entier. Qu'on se donne la peine de vérifier cette observation. Dans *Idomeneo*, Mozart se montre déjà contrapontiste et harmoniste accompli ; l'*Enlèvement* le place à la même hauteur comme mélodiste ; enfin les quatuors dédiés à Haydn, parmi ses compositions instrumentales et Figaro, parmi ses ouvrages de théâtre, attestent l'achèvement complet du musicien universel : l'alliance indissoluble du génie et du goût ; la fusion intime et le parfait équilibre de tous les élémens de l'art ; la science toujours tempérée et embellie par la grâce, la force productive toujours dirigée par la réflexion, et, ce qu'il importe surtout de ne pas oublier, le rejet intentionnel

ou instinctif d'à peu près toutes les formes mélodiques qui ne devaient pas durer. L'ouverture de Figaro révélait encore en Mozart ce qui n'avait pu se montrer avec la même évidence dans aucun de ses chefs-d'œuvre antérieurs, le plus grand de tous les compositeurs d'orchestre. S'il ne l'eût été déjà en 1786, le problème de son troisième opéra demeurait insoluble. D'après le plan que notre héros avait adopté, les morceaux d'ensemble, à l'action, devenaient la partie du travail la plus considérable et la plus importante. Or, la fable se compose d'une multitude d'incidens compliquées et de scènes intriguées, où il s'agit de jeu beaucoup plus que de chant pour les acteurs. Les formes récitantes, entremêlées de quelques phrases de mélodie, devaient prédominer dans les situations de cette nature. Elles amenaient le langage musical au ton de la conversation familière, bourgeoise ou domestique, qui est celui de la pièce; elles procuraient aux acteurs une liberté de mouvemens et de gestes que ne comporte point le chant mélodieux régulièrement phrasé; elles faisaient marcher l'action au train de la parole, ce qui n'était pas seulement un avantage, mais une nécessité; l'action de Figaro n'ayant pas un moment à perdre, si l'on ne voulait détruire l'effet des scènes les plus piquantes et prolonger le spectacle jusqu'au lendemain. En un mot, toutes les convenances du drame repoussaient le chant des parties vocales et y appelaient la déclamation. Mais quand la mélodie ne trouve point à se placer dans les voix, elle passe naturellement à l'orchestre, comme nous avons cherché à l'expliquer ailleurs, en appuyant nos considérations sur un exemple tiré de l'ouvrage même qui nous occupe. L'orchestre alors renferme plus que de l'accompagnement; il devient le dépositaire de la mélodie principale; il chante pour

les chanteurs ; en lui réside le plaisir de l'oreille, l'intérêt musical proprement dit, qui doit toujours se retrouver quelque part dans une pièce de musique. Le maestro a-t-il fait preuve de *maestria* dans un morceau disposé de la sorte, vous avez devant vous le spectacle lyrico-dramatique le plus satisfaisant et le plus complet qui se puisse imaginer : une action qui marche avec l'aisance et le naturel du drame verbal et une musique qui joint tous les fragmens du dialogue en une harmonieuse unité, qui vous dit toute la pensée des personnages, supplée à leurs réticences, dévoile leurs ruses et leurs mensonges et vous montre ainsi les ressorts du mécanisme psychologique qui les fait mouvoir et parler. Et cette intelligence intime du drame, cette compréhension supérieure à toute analyse intellectuelle, n'est autre chose qu'un plaisir de musicien vivement ressenti ; car vous ne comprenez ici, qu'autant que vous jouissez. C'est là un des plus inexplicables mystères de la musique. Maintenant, il est facile de voir quel rôle revenait à l'instrumentation dans une comédie lyrique où personne, excepté Cherubino, ne dit jamais ce qu'il pense, où tous jouent au plus fin, trompant et trompés tour à tour. On pourrait résumer en deux mots les incroyables et inépuisables ressources d'instrumentiste que Mozart déploya dans cet opéra, en disant que toute la masse d'esprit dont il fallut désobstruer le dialogue, fut versée à pleines charretées dans l'orchestre : de sorte que Beaumarchais, traduit en noires et en croches, demeura à peu près intact, sous la gaze de cette nouvelle version.

Aujourd'hui, quand on veut louer de la musique quelconque, il est rare qu'on oublie de lui accoler l'épithète de spirituelle. C'est un terme à la mode que les journalistes, non musiciens, emploient à tout propos, faute

d'en comprendre le sens relatif et qui, par cette raison, est devenu tout à fait banal et parasite. Et d'abord, nous dirons à ces messieurs qu'il n'y a point de musique spirituelle, en elle-même, pas plus qu'il n'y a de sentimens spirituels, d'émotions et de passions spirituelles. Ainsi, l'épithète manquerait de sens, en parlant d'une fugue de Bach, d'un quatuor ou d'une symphonie de Mozart, ou de toute autre production de la musique pure. Pour un compositeur, l'esprit ne peut jamais consister que dans une certaine application de sa musique à un programme direct ou indirect, verbal ou sous entendu. Mais qu'est-ce que cette espèce d'application, et dans quels cas peut-on dire de la musique qu'elle est spirituelle? Lui suffit-il, pour être ainsi nommée, d'avoir rempli fidèlement toutes les données de son programme, ni plus ni moins? Non; car alors elle n'est que vraie. La musique, où il y a de l'esprit, est celle, nous croyons, qui va au delà du programme, qui accuse une intention non fournie par le texte, de manière à ce que l'auditeur puisse aisément la saisir. Par exemple, il y a beaucoup d'esprit dans la chanson d'Osmin, où les notes indiquent plusieurs choses que ne disent point les paroles. En général, l'esprit du musicien se déploie dans quelque allusion à ce que nous avons déjà vu ou compris. Tantôt, c'est un motif, une phrase qui, se présentant à titre de souvenir, acquièrent une signification frappante à l'endroit où ils se reproduisent, comme la cavatine de Micheli: *Guide mes pas ô Providence!* chantée par l'orchestre, à la scène de la barrière, dans les *Deux Journées;* tantôt, c'est une contre-vérité plaisante, résultant de l'opposition formelle de la musique avec les paroles, comme le refrain brillant de l'air: *Ah qu'il est doux d'être soldat!* qui reparait sur une mélodie

estropiée et lamentable, après que mention a été faite de certaines chances, auxquelles se trouve exposé le soldat absent ; ou bien encore, c'est l'orchestre qui anticipe sur le moment actuel et éveille l'idée d'un avenir imminent dont la situation est grosse. Qui de nous, en écoutant les adieux de Max et d'Agathe, l'admirable trio du *Freyschutz*, au deuxième acte, n'aurait reconnu, dans les traits de basse ascendans, l'appel réitéré de l'enfer, qui va nous étaler toutes ses pompes dans la scène fantasmagorique. Voilà quelques uns des moyens par lesquels l'esprit, considéré indépendamment de la vérité et de l'expression, peut se déployer en musique. Ils sont innombrables comme les textes et les programmes dramatiques et autres qui peuvent y donner lieu; mais presque toujours cependant, l'esprit musical tient de la nature de l'allégorie, en ce qu'il communique surtout avec l'intelligence par le secours des images et des allusions directes ou indirectes. Il est des cas, néanmoins, où le simple retour de la phrase musicale, dans le courant d'un morceau, et la répétition d'un texte qui n'avait rien de saillant d'abord, produisent une excellente épigramme. Cette fois, nous empruntons notre exemple à Figaro pour rentrer dans le sujet du présent article.

Almaviva caché, vient de surprendre une conversation entre Suzanne et Basilio qui accuse le page de plaire à la caméristc et même d'oser lever les yeux sur madame. Le comte parait; il éclate; le trio commence. Basilio, enchanté du mal qu'il a fait, joue la peur; mais comme la musique ne saurait mentir, le traitre chante assez gaiement ses excuses. Suzanne qui a toute raison de trembler, elle, exhale son agonie en notes brisées et défaillantes qui provoquent un demi-évanouis-

sement sur la cadence. Le jaloux se sent attendri. Le fidèle serviteur feint de vouloir calmer un courroux qui l'amuse et verse de l'huile dans le feu, en disant à son patron: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto;* mots perfides chantés du ton le plus significatif, à l'unisson de l'orchestre, et qui ne manquent point leur effet. Almaviva prononce le bannissement du page et, pour motiver une sentence aussi rigoureuse, il raconte, dans un bout de récitatif, comme quoi l'autre jour, il a trouvé le page chez la fille du jardinier, blotti sous une table; et voilà que l'explication de cette découverte en amène une autre. Le page était là, *invisible et présent*, aussi commodément logé chez Suzanne qu'il l'avait été chez Barbarina. *Cosa veggio!* s'écrie le comte; *Ah crude stelle!* fait Suzanne; *Oh meglio ancora*, laisse échapper don Basilio. Après ces exclamations successives, vient un ensemble où les trois caractères lyriques se dessinent nettement et énergiquement. La syncope de la phrase: *onestissima signora* est une crispation de rage dans la bouche d'Almaviva; Suzanne touche à une seconde défaillance; quant à Basilio, ce diable en soutane noire, ce véritable Méphistophélès d'antichambre, il ne s'est jamais mieux porté, lui. Avec sa voix de chanteclair, il entonne à l'aigu un thème si niaisement caustique et exprimant en même temps une satisfaction si cordiale, que le scélérat parait presque un bon homme, à force de malice. *Cosi fan tutte le belle. Non c'è alcuna novità.* Cela dit à part soi, Basilio se retourne vers le comte et lui répète, mot pour mot et note pour note, mais à la quinte supérieure, comme s'il craignait de n'être pas assez entendu: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto.* Maitre de répéter ses

phrases autant qu'il lui plait et où il lui plait, le musicien pouvait-il imaginer rien de plus spirituel que le retour de celle-ci, au moment où le *corpus delicti*, trouvé dans le fauteuil, a changé le *sospetto* en certitude aux yeux du jaloux. N'est-ce pas tout à fait charmant!

Le trio que nous venons d'analyser est peut-être la meilleure situation lyrique qu'il y ait dans la pièce. Il est admirable à tous égards. Ses thèmes, établis dans les ensemble des voix et les figures d'orchestre, toujours variés par la modulation et ramenés avec un à propos délicieux pour l'oreille; son dialogue phrasé avec un naturel exquis et une profonde entente de l'effet comique; les contrastes de caractères qui s'y prononcent; les détails de son instrumentation qui unissent les parties disjointes et maintiennent incessamment l'unité; tout fait de ce morceau de la musique excellente en elle-même, autant que vraie et *spirituelle* par rapport à l'application. C'est là réellement la perfection du genre, ou je me trompe. Ce trio donne une idée générale de tous les ensemble de l'opéra et nous dispense de les examiner en détail. Il n'en est pas un où un mérite et des beautés analogues ne se retrouvent plus ou moins. Partout la même grâce, le même naturel, la même science, le même esprit, le même calcul profond, caché sous la même facilité. Notre article deviendrait un livre, à lui seul, s'il fallait curieusement rechercher ce qu'il y a de tout cela dans une partition de plus de 500 pages, et ce livre d'ailleurs est infaisable. A moins d'une fécondité miraculeuse, équivalente à celle dont notre héros donna la preuve en remplissant les quatre actes de Figaro, sans tomber presque jamais dans la fatigue d'esprit et les redites, on ne saurait varier ici les formes

de l'analyse, comme Mozart a varié, dans les morceaux d'ensemble, les formes d'une musique dont le caractère dramatique, sauf quelques nuances, reste toujours le même. Car, observez que dans cette action que traversent et compliquent tant d'incidens, il y avait un fond de monotonie inévitable pour le musicien. N'est-ce pas toujours, en effet, Almaviva furieux et jaloux, défiant et trompé, donnant à droite et à gauche des coups de boutoir qui n'atteignent personne; Figaro toujours en quête de quelque mensonge officieux, de quelque ruse protectrice; Suzanne toujours attentive à réparer les sottises de sa maîtresse ou à éluder les poursuites d'un homme qui lui déplait; la comtesse toujours inquiète, mécontente et ennuyée de ce qui se passe, affligée sans trop de colère et ne sachant plus trop qui elle aime. Par sainte Cécile! tout autre que Mozart eut perdu la tramontane, en essayant de composer Figaro. Mais non, un maestro de la vieille roche se serait tiré d'affaire avec le récitatif et les lieux communs de la musique italienne; un compositeur de nos jours aurait envoyé le sujet à tous les diables; il se serait jeté dans la musique de fantaisie, dans les valses, les cabalettes, les crescendo, les exercices de vocalisation, système de composition qui s'inquiète des paroles presqu'autant que le madrigal fugué du seixième siècle. Mozart sut remplir jusqu'au bout, musicalement et dramatiquement, les tristes cadres qu'on lui avait imposés; et avec quel imperturbable talent, avec quelle persévérance de volonté, avec quelle abnégation de soi-même ne les a-t-il pas remplis! Que de soins pour réprimer les élans de sa verve et attiédir sa musique jusqu'au degré indiqué par la température du libretto; que d'efforts et de réflexion pour moins plaire à ses auditeurs!

Les airs et les duos de l'opéra, généralement aussi beaux et aussi bien travaillés que les ensemble, se renferment, comme ces derniers, dans les limites de l'expression mixte et tempérée que le sujet permettait rarement de franchir. Quelques uns néanmoins présentent, sous ce rapport, d'heureuses exceptions qui ne se trouvent pas dans les morceaux d'ensemble et ne pouvaient s'y trouver. En voici la raison. Les auteurs de l'opéra n'avaient point de prise sur l'action de la comédie qu'il fallut laisser telle qu'elle était; mais ils pouvaient et ils devaient modifier les caractères dans le sens de la musique; ils devaient inoculer une âme aux personnages de Beaumarchais, les faire passer de l'état de sarcasmes personnifiés qu'ils étaient, à l'état d'individualités humaines, en substituant à la satyre de l'ancien régime, le langage naturel des passions et des intérêts de chacun. Or, cette métamorphose indispensable où devait-elle s'accomplir de préférence et porter tous ses fruits? Est-ce dans les morceaux, à travers lesquels se débrouillent les événemens de la pièce; mais là nous avons vu que les personnages, presque toujours condamnés à feindre et à mentir, n'entraient en communication intime avec l'âme des auditeurs que par le truchement de l'orchestre. Autre chose dans les airs. Ici, Da Ponte et Mozart avaient licence de créer, en dehors de l'action, des textes à épanchement où les personnages se montreraient sans voile dans toute la vérité de leur moi. Pourtant cette latitude avait encore des bornes. On pouvait ainsi modifier les caractères jusqu'à un certain point, mais non toujours les amener au degré de chaleur où ils eûssent été véritablement lyriques, puisque le fond de ces caractères ressortait des événemens de la pièce, qu'on n'était pas maitre de changer.

Il est très remarquable que les deux plus beaux airs de Figaro, ou ceux du moins qui plaisent le mieux à la majorité des dilettanti, soient précisément des hors-d'œuvre, nous voulons dire des morceaux qui ne tiennent point aux ressorts essentiels du drame: *Non piu andrai* et *Voi che sapete.* Le premier offre un tableau de la vie militaire, tracé par quelqu'un qui n'a jamais porté les armes; un lieu commun par conséquent, un hors-d'œuvre. Le second n'est qu'une *chanson*, chantée sur la scène avec accompagnement de guitarre, de la musique donnée pour ce qu'elle est, un hors-d'œuvre comme l'autre. Cela parait singulier et n'en est pas moins très naturel et très conséquent. Regardez les textes de cette chanson et de cet air martial, étranger à la situation et aux sentimens individuels de celui qui le chante, et vous verrez qu'il y avait là plus de matière lyrique et de meilleure que dans aucun des airs fondés dans le drame; tant le choix de ce drame était heureux!

Il l'était à ce point, que le principal personnage de la pièce se trouvait réduit presque à rien dans la partition. Figaro est philosophe et bel-esprit français d'avant la révolution; deux malheurs auxquels tout le talent du musicien ne pouvait remédier. Que faire d'un individu qui dans ses plus mauvais momens, se pose en homme supérieur à la fortune adverse, qui se persifle lui-même quand il ne peut se moquer des autres. Mozart le fait danser; il lui donne des mélodies de $^3/_4$ quasi rossiniennes, mais sans caractère et sans charme. Notre homme danse toujours, alors même qu'on frappe la mesure sur ses épaules. C'est quelque chose dans le monde et peu de chose à l'opéra. L'air martial sortait très heureusement l'Espagnol francisé de sa nationalité d'emprunt

et de sa philosophie vaniteuse et mettait un chef-d'œuvre à la place des insignifiances obligées qui traduisent, faute de mieux, la nature antimusicale du personnage. On conçoit la faveur universelle dont cet air célèbre a joui si longtemps. Il réunit tout ce qui charme les connaisseurs et tout ce qui serait nécessaire pour émouvoir le sens musical le plus obtus: un chant agréable et facile, une déclamation imitative qui peint le texte au naturel, une instrumentation pleine de sonorité, d'euphonie, de mouvement et d'images, un rhythme à faire aller cent mille hommes en mesure et une expression à électriser le dernier des goujats. Mozart eut l'esprit de concevoir et le talent d'exécuter le tableau de la vie militaire sous un double aspect. Il en saisit d'abord le côté plaisant et satyrique qui était le point de vue de la comédie. On entend la voix de l'officier-instructeur: *Collo dritto! Muso franco!* Le conscrit est devant vous, immobile, perpendiculaire, dressant l'oreille. Les accords de l'orchestre qui tombent avec un aplomb tout soldatesque sur les pauses ménagées entre les paroles du commandement et, qui sur chaque coup, amènent ou préparent un autre mode, vous montrent les diverses évolutions de l'automate. Il marche à droite et à gauche; il avance, il recule, il frappe la terre de son arme retentissante; ensuite il reprend l'attitude d'une statue égyptienne. Cette musique est littéralement visible. A l'endroit *ed in vece del Fandango*, la déclamation devient moins impérative; un souvenir du foyer paternel fait vibrer des cordes mineures dans l'âme du conscrit, mais cette larme est vite essuyée; la modulation tourne brusquement à la tonique: *una marcia per un fango* et la marche aussitôt commence. Tandis que le chant continue à reproduire, en croches

syllabiques, les menus détails du service, la phalange complète des instrumens à vent fait passer devant nous les nobles et poétiques images de la gloire et des combats. Les triolets belliqueux de la trompette appellent irrésistiblement le conscrit *alla vittoria, alla gloria militar.* Adieu fleurs et rubans, adieu danses légères, jeunes amours adieu. Le conscrit a entendu l'appel de la gloire, le conscrit a tout oublié. Telle est donc l'impression définitive que tu as voulu nous laisser *maestro caro!* De la prose tu es allé à la poésie; de l'ironie à l'enthousiasme. Tant d'autres hélas prennent ce chemin à rebours! Dans notre admiration pour Mozart, n'oublions pas le poëte qui rima si admirablement le texte de cet air admirable. Par exemple:

> Per montagni, per valloni,
> Colle neve e i sol Lioni,
> Al concerto di tromboni,
> Di bombardi, di cannoni,
> Che le palle in tutti i tuoni
> All órrechio fan fischiar.

De pareils vers sont eux-mêmes de la musique. La tâche du compositeur se trouve à moitié faite.

Almaviva n'est pas demeuré Français, comme Figaro, en passant par les mains de Mozart. On le reconnait pour un bon et véritable Espagnol dans l'air grandiose: *Vedro mentr'io sospiro,* où se drapent avec tant de majesté, les faiblesses d'un cœur amoureux, vindicatif et jaloux. Le morceau n'est pas de ceux qui excitent les transports; il n'empiète en rien sur le style tragique et, malgré cela, il émeut profondément. C'est, tour à tour, une indignation qui éclate et une rage concen-

trée qui gronde à la sourdine; c'est une douleur envénimée par les souffrances de l'orgueil; de l'attendrissement qu'on empêche de se résoudre en larmes, de la colère impuissante qui étouffe; c'est l'amour (non platonique) avec ses brûlures les plus âcres et ses poisons les plus corrosifs. Mais l'espoir reste encore à Almaviva; sa voix tonne sur la péroraison; elle appelle avec toute l'énergie des passions méridionales le moment où doit s'assouvir le double besoin d'amour et de vengeance. Comme nous le disions, on n'est pas plus Espagnol que le comte Almaviva et l'on n'est pas plus vrai, plus profond et plus dramatique que Mozart.

Il a été observé que la comtesse et Suzanne semblaient avoir des droits égaux au rang de *prima Donna* ou, pour parler plus juste, des droits également incomplets. Mozart conclut avec une parfaite rectitude de jugement qu'entre deux rôles de femme, ainsi balancés d'intérêt et d'importance dramatiques, l'un ne devait point usurper sur l'autre une constante suprématie vocale; qu'il fallait scinder la prima Donna en la partageant entre la dame et la caméristе; que Suzanne la chérie, la préférée, avait à dominer partout où il y aurait concurrence entre les deux femmes, est-à-dire dans les scènes d'action et les ensemble, et Rosine, l'aimante, à prendre sa revanche dans les morceaux de sentiment. A elle les grands airs, les nobles cantilènes. C'était lutter avec bien de l'esprit contre les innombrables empêchemens d'un sujet dont l'esprit était le vice capital.

La comtesse a une cavatine au deuxième acte, un grand air d'expression au troisième, et un air d'apparat ajouté au quatrième, sur la demande de la Signora Storace. Ce dernier est de trop. La cavatine *Porgi*

amor, *mi* bémol majeur, *Larghetto*, exhale un délicieux parfum de tendresse et de mélancolie. On regrette que cette ravissante pièce ne compte pas plus d'une quarantaine de mesures, y compris la ritournelle.

Dove sono i bei momenti est un air du grand style et de la plus noble expression. La poésie remémorative qui s'attache aux lunes de miel, après les longues années passées à boire dans la coupe d'absinthe du mariage, cette poésie vient ranimer un instant le cœur flétri de Rosine. Elle chante ses souvenirs dans un mode aussi éclatant que le soleil du jour où Lindor lui engagea sa foi, sur une mélodie aussi pure et aussi suave que la première pensée d'amour dans un cœur de vierge. Ah! s'il pouvait revenir ce printemps de la vie qui ne revient jamais; *Ah si almen la mia Costanza* etc. Rosine s'abandonne aux flatteuses illusions de son sexe; l'*Andante* se change en *Allegro* et l'espoir renaissant fait surgir un de ces thèmes adorables auxquels personne ne résiste, excepté les maris. Des traits pleins de grâce, exécutés en tierces et en sixtes par le hautbois et le basson, répondent aux vœux de l'épouse ou lui adressent des appels encourageans; et, si quelque doute anxieux parait traverser la modulation que domine le *la* aigu de la partie vocale, descendant sur le *sol* par un degré chromatique, l'idée pénible s'efface bien vite dans la joie du triomphe annoncé par la péroraison. Ce triomphe, pauvre Rosine, ne sera jamais que celui de l'art qui vous créa si noble et si belle et si digne d'un meilleur sort.

Des deux airs de Suzanne, l'un déclamatoire et à l'action, l'autre mélodieux et au repos, nous préférons de beaucoup le premier: *Venite inginocchiate vi.* La suivante est occupée à la toilette du page qu'on habille

en femme et madame s'amuse à regarder ce groupe, non moins intéressant que pittoresque, pour nous servir d'une expression de Werther, non pas du Werther de Gœthe, mais de celui du vaudeville. Quand on attache des épingles et que l'on ajuste une coiffe, chanter devient difficile, au milieu de ces graves occupations. Aussi, l'orchestre chante pour Suzanne. Il n'y avait lieu ici à la mélodie vocale. Que de détails charmans, de motifs gracieux, de mots spirituels et de coquetterie agaçante dans ce dialogue des violons avec les flûtes et consorts. Nous dirions un tableau de l'Albane ou de Greuze, si la comparaison n'était par trop usée. Le tableau musical vaudra mieux que cela, pour peu que les trois femmes qu'il met en scène, ressemblent effectivement à Rosine, à Suzanne et à Cherubino. Nous avouons que ce trio oculaire serait assez difficile à réunir.

Le page est le seul caractère de Beaumarchais qu'un souffle de poésie semble avoir atteint par mégarde. Il n'y avait qu'à enlever de dessus le rôle le vernis sarcastique qui couvre toute la pièce, à transposer le personnage de la gamme de l'ironie en celle du sentiment, (transposition facile à l'égard de Cherubino) et il restait un type purement musical et hautement lyrique. Ce n'était ni plus ni moins que Don Juan prêt à éclore, oui, Don Juan même, celui-là que nous verrons arriver, dans le *Dissoluto punito*, à la conclusion inévitable de ses débuts dans les *Nozze di Figaro*, avec une liste de 1365 conquêtes, acceptant le cartel de la mort en personne, après l'avoir invitée à souper, comme si la mort eût été une jolie femme. L'identité poétique des deux personnages nous parait aussi claire que le jour. A quatorze ans, et c'est tout au plus s'il les a, Cherubino commence à exercer ce pouvoir de fascination

auquel rien ne doit résister par la suite. Déjà, il plait à toutes les femmes et toutes les femmes lui plaisent aussi, jusqu'à la vieille Marceline inclusivement. Suzanne ne dit-elle pas de lui dans l'air que nous venons de mentionner: *Se l'amano le femine, han certo il lor perchè.* Et l'autre face principale du caractère de Don Juan ne se prononce-t-elle pas tout aussi distinctement dans Cherubino? Son maître, le très haut et très puissant seigneur Almaviva, a beau vouloir le chasser, le tuer ou le battre; le page se moque du jaloux et le supplante et le brave audacieusement et partout il vient opposer le *Giovanni* authentique, à cette mauvaise contrefaçon de lui-même. Malheur à toi, seigneur comte, si le page te trouve sur son chemin, lorsqu'il aura les *gran mustacchi* que lui prédisait Figaro. Il te cassera la tête et te donnera un héritier pour réparer le mal autant que possible. Beaumarchais même a prévu en partie ce qui devait arriver. Il est donc là tout entier, en germe, l'être prodigieux qui achèvera de se développer dans un opéra prochain, sous le nom nouveau de *Don Giovanni.*

Je vous laisse à penser si Mozart fut heureux de découvrir ce morceau de l'or le plus pur, au milieu de tout l'alliage et de tout le clinquant de Beaumarchais (*), s'il traita Cherubino *con amore*, s'il eut des entrailles de père et de musicien pour l'aimable enfant à qui appartenaient déjà tous les cœurs féminins de la pièce. Ecoutez plutôt *Non so più cosa son, cosa faccio.* Ecoutez ces phrases palpitantes, que le chant de la basse vient bientôt enlacer comme dans une étreinte voluptueuse, ce rhythme fiévreux, cette instrumentation

(*) Alliage et clinquant, par rapport à la musique, bien entendu.

vague et sans cesse agitée, tout ce délire érotique qui, hésitant encore à chercher la femme dans la femme même, la demande aux arbres, aux montagnes, aux fontaines, à la nature entière. Toute la nature, aux yeux du page, porte le cotillon. Quelques mesures d'*Adagio*, une sorte de pamoison, suspendent un moment vers la fin l'*Allegro agitato*. Ceci n'a pas besoin de commentaire. Le page est seul auprès de Suzanne.

Dans *Voi che sapete*, la même pensée, car Cherubino n'en a qu'une, se traduit tout différemment. Ici, il se trouve en présence de la comtesse, de la femme qu'il aime le plus, il est vrai, mais de la seule qui lui en impose. N'oublions pas ses quatorze ans et sa clef de soprano. Timide avec Rosine, parce que la liste est encore en blanc, depuis *A* jusqu'à *Z*, il a déposé ses vœux dans une romance et l'*Andante con moto* était la seule allure qui put convenir à cette pétition gazée, bien qu'assez claire d'ailleurs. O vous qui savez ce qu'est l'amour à quatorze ans, alors que l'existence semble un charmant problème, dont le regard attendri d'une femme promet la solution prochaine, que l'attente d'un bien inconnu, d'un bien céleste, tourmente délicieusement le cœur et l'imagination, vous tous qui avez passé par là, amis lecteurs, vous aurez compris la romance du page qui n'est pas une romance. Elle vous aura conduits de nouveau aux portes de ce paradis, toujours perdu hélas, au moment où l'on y est entré. Et voilà l'erreur qui fait l'inconstance. On change souvent, on change toujours, parce que toujours l'on croit s'être trompé de porte. La chanson ou plutôt la cavatine qui nous a inspiré notre réflexion morale, est une de ces choses qui doivent être senties et non analysées. L'amour même a dicté cette mélodie au compositeur,

lui-même a soufflé dans ces tubes, par où s'échappent les soupirs printaniers de l'adolescent, lui qui, dans le milieu de l'air, a réglé la modulation de telle sorte, que chaque mesure tombât sur un nouveau mode et que chaque mode nouveau produisît un surcroît d'émotion et de délices, l'amour enfin qui a tout arrangé, depuis le *pizzicato* du quatuor et les figures des instrumens à vent, jusqu'aux molles langueurs et aux séductions irrésistibles du chant vocal. Un morceau divin, mais aussi quelle situation! Voyez-vous le petit serpent qui n'a encore ni dard ni venin, ni malice, se dérouler voluptueusement aux rayons du soleil de la beauté! Il étale sa peau bigarrée et sa crête d'or, aux yeux des filles d'Eve, qui le regardent ébahies. Lui, de son côté, jette un œil d'ardente convoitise sur sa future proie. Il lui demande, le serpent ingénu, comment il doit faire pour la saisir un jour. Ce rôle délicieux aurait presque justifié le libretto, s'il avait été possible de lui faire tenir plus de place dans la partition. Malheureusement, Cherubino n'a que ces deux airs et un petit duo de situation où le caractère devait s'effacer.

Pour donner au Mariage de Figaro toute la valeur musicale que pouvait avoir un ouvrage de cette nature, Mozart s'y est montré généreux envers les derniers emplois du chant, plus qu'il ne l'a été dans aucun de ses opéras, *Don Giovanni* toujours et naturellement excepté. Les airs de Bartholo et de Basilio, que l'on passe fréquemment à la représentation, n'en sont pas moins deux morceaux d'un comique ingénieux et profond qui font rire l'esprit, mais sans désopiler la rate. Ils ne le pouvaient pas non plus. L'un, celui de Bartholo, pensée de vengeance et de chicane, est un chef-d'œuvre. *La vendetta, oh la vendetta!* s'écrie l'ex-tuteur de

Rosine et son exclamation, appuyée de tout l'orchestre, avec renfort de trompettes et timbales, parait comme le signal d'un combat à outrance. Mais voici qu'après ce début héroïque, arrive, en se traînant, je ne sais quelle figure de violon qui enjambe à faux sur le rhythme et que la basse imite ou contrefait, *motu contrario*, à la distance d'un point devant une noire. Que signifie cette marche boiteuse? Elle fait allusion au lieu du combat et aux choix des armes. Quelques mesures plus loin, Bartholo nous explique lui-même son plan d'attaque, en triolets babillards, où l'on croit entendre une consultation d'avocat:

Se tutto il codice dovesse volgere,
Se tutto il indice devesse leggere,
Con un equivoco, con un sinonimo
Qualche garbaglio si troverà.

Ailleurs, cette loquacité fait place au langage délibératif, aux phrases dont le sens logique et musical reste inachevé. *Coll astuzia.... col arguzia, coll giudizio, coll criterio.... si potrebbe*; et l'orchestre de nous promener à travers ces ténébreuses conceptions de la chicane que domine une pensée fixe, la vengeance, la note soutenue du violon et du cor. Nul doute qu'avec de tels moyens, *il birbo Figaro vinto sara.*

Quant à l'air de Basilio, *In quell'anni*, c'est une leçon de couardise et de bassesse. Le conseiller privé du comte Almaviva y expose, à Bartholo, son système de philosophie pratique, en *si* bémol majeur et sous forme d'apologue. Selon lui, tout l'art de vivre consiste à se bien envelopper dans une peau d'âne, de la tête jusqu'aux pieds. Couvert de cette égide, il a bravé l'orage;

la foudre a évité le ridicule de tomber sur un âne. Une bête féroce dont Basilio sentait déjà les griffes, quelque ours myope probablement, s'éloigna, trompée par son masque et dédaignant une aussi vile proie. Il va sans dire que nous entendons et les détonations de l'orage et les rugissemens de la bête. La Fontaine ne nous aurait pas conté tout ceci plus agréablement et plus pittoresquement. Vient enfin la moralité de l'apologue. La moralité c'est que: *Col cujo d'asino fuggir si può.* On ne devinerait jamais quel caractère Mozart a donné à cet apophthegme des poltrons et des lâches. Il en a fait une mélodie décidément militaire et triomphante que les violons, les flûtes et les cors doublent à diverses octaves, pour que rien n'y manquât. Dites si ce n'est pas là une excellente plaisanterie musicale, un véritable sarcasme noté, un bon mot sans le mot et même plus que cela, un trait de caractère profond. Basilio est lâche par système, non par tempérament, ce qui est une sorte de courage philosophique. Il doit porter le vêtement d'ignominie, la peau d'âne, avec autant d'orgueil qu'un général d'armée porte ses épaulettes, ou que des philosophes d'une autre école, en mettent à se couvrir du manteau de Zénon. Les airs à plusieurs mouvemens sont assez rares dans les opéras de notre héros. Celui-ci a été divisé en trois parties: *Andante, Tempo di menuetto* et *Allegro assai*, parce qu'il était tout à la fois narratif, descriptif et didactique.[1]

Parlerons-nous de Barbarina et de son imperceptible chansonnette en *fa* mineur, bien jolie cependant, la chansonnette, et bien adaptée à l'âge transitoire de la petite fille qui éprouve déjà le mal des jeunes personnes et aspire au remède usité en pareil cas. Barbarina est le pendant femelle de Cherubino,. avec cette différence,

néanmoins, qu'elle n'est qu'un échantillon de son espèce, tandis qus le page, lui, est le type de la sienne.

De compte fait, nous avons sept duos dans les *Nozze* et, par une disposition ou un accident assez étrange du libretto, Suzanne participe à tous les sept. *Crudel! perchè finora* est celui qu'on aime généralement le mieux. Il est le seul où il y ait de la passion, mais elle n'y est que d'un côté. Elle éclate dès les premières phrases d'Almaviva qui commencent le morceau en *la* mineur. La réponse de Suzanne: *Signor, la donna ognora tempo ha di dir si*, parait décidément établie dans le ton majeur corrélatif; mais observez quelle harmonie scabreuse, équivoque, pleine d'artifice et de duplicité, accompagne les deux premières mesures de ce chant très naturel en lui-même. Almaviva est ému; Suzanne ne l'est point; l'un est trompé, l'autre trompe; et cette antithèse se fait sentir depuis le commencement jusqu'à la fin du duo. *Verrai? non mancherai?* phrase haletante dont l'accent tombe sur un *si* bémol accidentel que Vénus même où l'un de ses fils, n'importe lequel, semble avoir placé devant le *la* où il se résout. Enfin plus de doute; elle viendra; elle le dit; elle le répète; le majeur de la tonique succède au mineur et l'entrée des trois dièses verse un torrent de flammes dans la mélodie du comte: *Mi sento di contento pieno di gioja il cor.* Et Suzanne? Suzanne est plus froide, plus railleuse que jamais. *Scusate mi se mento*, dit-elle à part soi. La musique nous le disait dès le commencement, elle qui ne doit jamais se rendre complice des mensonges confiés au texte.

Ce duo, chef-d'œuvre de sentiment et de grâce, n'est peut-être pas sans quelque rapport avec l'*Andante* de *Là ci darem;* il a moins de charme cependant.

Entre Giovanni et Zerlina, l'émotion est réciproque ; ils sont vrais tous les deux, Giovanni dans ses désirs, Zerline dans le penchant irrésistible qui l'entraîne vers son séducteur. Donc, on pouvait diviser ici la mélodie principale qui, dans le duo des *Nozze*, revenait au seul Almaviva ; et c'était déjà une circonstance assez défavorable pour un duo de soprano et basse que cette nécessité dramatique de faire prédominer la partie grave sur la partie aigue. Dans *Là ci darem*, au contraire, il y avait non seulement partage de la mélodie, mais les phrases les plus belles et les plus émouvantes revenaient encore de droit à Zerline ; nous entendons les phrases qui devaient exprimer la résistance et l'entraînement. Telle est la différence des deux duos et c'est ainsi que Mozart raisonnait sa musique.

Nous ne citerons le duo de Suzanne avec Marceline que pour y faire remarquer l'absence de cette opposition de caractères qui aurait dû s'y trouver comme dans l'autre. La jeune et jolie soubrette qui persifle plus qu'elle ne se fâche, et la vieille duègne qui crève de dépit et de rage, n'auraient pas dû se partager la même mélodie. Il est à regretter que du temps de Mozart, la voix de contralto n'eût pas été plus cultivée parmi les chanteuses italiennes (*). Cinq femmes, y compris le page, se trouvaient employées dans l'opéra et toutes chantent le soprano. Le compositeur y perdait un moyen précieux de variété et de contraste.

Dès *Idomeneo*, Mozart n'avait plus d'égal dans l'art de l'instrumentation appliqué au chant dramatique. Dès *Figaro*, nous le voyons occuper aussi le premier rang

(*) Dans le dernier siècle, ce diapason était plus particulièrement réservé aux castrats.

parmi les compositeurs de musique purement instrumentale. Quel maître du dernier siècle, sans en excepter Haydn, aurait écrit l'ouverture de notre opéra ; qui même aurait composé le *fandango* à la fin du troisième acte? Nous ne savons pas si la délicieuse mélodie de cette danse est de Mozart ou s'il l'a empruntée aux airs nationaux de l'Espagne. Quant à la mise en œuvre, elle est toute mozarienne. Le chant, confié au violon, doublé çà et là par le basson et la flûte, a pour accompagnement une sorte de contre-sujet, tiré de l'air même, qui marche toujours en notes détachées d'égale valeur, mais sur un dessin multiple, reproduisant à la fois les mouvemens parallèle, latéral et contraire. Il en résulte une progression d'accords de sixte de l'effet le plus enchanteur (*). A cette allure savante, ajoutez une modulation toute simple et quasi primitive. De *la* mineur, nous allons au ton mineur de la quinte, puis à *ut* majeur et nous concluons sur la tonique, comme nous avons commencé. Jamais la science n'a revêtu une forme aussi populaire ; jamais elle ne s'est emparée d'une mélodie nationale plus fraîche et plus naïve, non pour la gâter, comme il arrive souvent, mais pour l'élever à la dignité de chef-d'œuvre et pour la graver éternellement dans la mémoire des amateurs.

L'ouverture de Figaro se présente la première en date et la troisième en beauté, parmi ces glorieuses symphonies dramatiques dont une seule eût immortalisé son auteur, œuvres-modèles que l'on n'a ni surpassées, ni égalées dans leur genre, œuvres auxquelles l'imitation même ne s'est jamais sérieusement attachée. Tout en

(*) Quelques théoriciens défendent cette progression, comme contraire aux lois de l'harmonie. Que n'a-t-on pas défendu dans ce bas monde !

rendant justice aux ouvertures d'*Idomeneo* et de l'*Enlèvement*, qui se recommandent déjà par une stricte adhérence aux idées thématiques et par le choix de ces idées mêmes, nous avions reconnu que le compositeur ne cherchait encore que dans la modulation, le principe de variété sans lequel l'unité musicale dégénèrerait en répétitions fastidieuses et en monotonie. Une expérience récente, les quatuors dédiés à Haydn, démontrait à notre héros que la combinaison contrapontique des idées, telle qu'elle avait lieu dans la fugue, n'était nullement incompatible avec les formes et expressions générales du style mélodieux; et, puisqu'il avait fait un si bel emploi de cet autre moyen de variété dans la musique de chambre, rien ne l'empêchait non plus de l'appliquer à la grande musique d'orchestre, et Mozart l'appliqua effectivement à l'ouverture de Figaro.

L'opéra terminé, il devait y avoir dans la tête du compositeur comme une épargne d'inspirations chaleureuses, économisées, bien malgré lui, sur la dépense de son travail. Hé bien, vous diriez que tout cet excédant de verve et de belle humeur a été employé au profit de l'ouverture. Où Mozart peut-il avoir pris un thème comme celui-là? N'est-ce pas quelque brise matinale qui le lui a soufflé sur le papier, par une fenêtre entr'ouverte? Quand Mozart eût trouvé sur sa table ce bienheureux motif, il lui dit: allez, courez, amusez-vous, faites selon votre plaisir, je ne me mêle de rien; et aussitôt les hautbois et les flûtes répondent avec une amicale simplesse à l'appel joyeux du quatuor, et l'orchestre *in pleno* se réveille briose et alerte, et tout coule de source, tout se fond d'un seul jet, tout s'arrange de première intention, tout va de soi-même. De

la musique pure dans toute sa richesse et son indépendance, de programme pas l'ombre, et cependant, au milieu de ces combinaisons que l'on croirait involontaires et imprévues, tant elles sont naturelles et savantes, au milieu de ces jeux qui semblent à la fois une nécessité et un caprice, l'imagination découvre aisément le rapport de l'œuvre à une comédie d'intrigue telle que Figaro. Ruse contre ruse, détour pour détour, changemens d'attaque, alternatives balancées de succès et de revers, victoire définitive de la bonne cause, nous voulons dire de la cause conjugale, toute la pièce enfin est dans les escarmouches contrapontiques des violons et de la basse et dans les mélodies pleines de captation qui les suivent. Mais chut! voici la péroraison qui commence, les violons qui courent, en croches pressées, au rendez-vous général de l'orchestre, ramassant les instrumens à vent au fur et à mesure qu'ils les trouvent sur leur chemin; la troupe grossit à chaque pas; elle monte, elle monte; on l'entend bruire de plus fort en plus fort, *crescendo, crescendo, crescendo;* puis c'est un tonnerre de jubilation, puis des gammes qui partent, coup sur coup, de toutes les voix de l'orchestre, qui se ruent les unes sur les autres, jalouses de s'atteindre dans leur vol précipité, disputant à qui tombera de plus haut et produira l'explosion la plus retentissante. Quel *crescendo* de verve et de génie que cette composition! quel *brio!* quel feu! quel éclat! quelle désinvolture audacieuse! quelle suprême élégance! quelle incroyable et désespérante perfection de travail! Beauté toujours fraiche! plaisir toujours nouveau, c'est peu de dire que les chefs-d'œuvre de cette trempe ne vieillissent point; ils ont encore la vertu de rajeunir de vieux mélomanes. blasés sur la nouveauté même, en leur offrant ce que

tout le monde connait depuis un demi-siècle. Double victoire remportée sur le temps !

Nos observations sur les *Nozze di Figaro* se laissent résumer en peu de lignes. Cet ouvrage dramatique, un des plus parfaits de Mozart et même le plus parfait, dans son ensemble, après Don Juan, produit cependant moins d'impression que les autres sur le public de théâtre, par la raison toute naturelle que Figaro est une comédie musicale qui ne pouvait pas se transformer en un véritable opéra bouffe, comme le Barbier de Séville par exemple. On a beau être connaisseur ; l'esprit et le goût ont beau être satisfaits et l'oreille charmée constamment ; ce que l'on demande avant tout à la musique dramatique, ce sont de vives émotions, des élans de cœur, de l'enthousiasme, ou bien cette gaieté ardente qui est encore de la passion. Mais le libretto ne comportait aucun de ces caractères et Mozart voulut éviter les fautes brillantes qu'il lui eût été si facile de commettre et plus facile encore de se faire pardonner. Moins vraie et plus chaleureuse, l'œuvre regagnait en applaudissemens, ce qu'elle eût perdu dans l'estime et l'admiration réfléchie des gens de l'art. D'ailleurs, nous ne voulons rien cacher. Etait-il humainement possible de se toujours défendre de quelqu'ennui dans le cours d'un long travail, où le génie sentait partout le frein et l'aiguillon presque nulle part ; où l'emploi des plus admirables ressources de la musique, ne devait conduire qu'à des impressions mixtes et à des résultats nécessairement attiédis par l'incorrigible froideur de la pièce, sauf les exceptions que nous avons indiquées ? Qu'au milieu de cette agitation scénique, vide de passion, et qui n'était pour le musicien qu'une sorte de calme plat, sa verve ait langui par momens ; qu'une facilité de commande,

suppléant à l'inspiration découragée, se soit répandue dans quelques morceaux en idées un peu superficielles, en mélodies sans couleur, la critique doit le reconnaître; mais aurait-elle le courage ou même le droit de reprocher à Mozart ces quelques notes faibles, ces taches solaires d'une partition colossale et resplendissante de beautés !

Si Figaro, comédie musicale, ne produit pas sur la scène le même effet que les chefs-d'œuvre lyriques qui sont de vrais opéras, en revanche c'est un des ouvrages qui gagnent le plus à être étudiés à la lecture. La partition renferme une multitude de détails raisonnés, de traits fins et ingénieux, de nuances chatoyantes et délicates; et tout ce fini précieux s'efface aisément dans la perspective théâtrale; bien des choses échappent à l'oreille et à l'esprit, quand on est tout ensemble auditeur et spectateur. Rien, au contraire, n'échappe à un œil exercé. Ecouter est sans doute beaucoup plus agréable que lire; oui, mais lire, après avoir écouté, est le plus sûr pour quiconque juge utile ou convenable de mettre le public dans la confidence de ses opinions musicales. Fort bien; et ceux qui ne sauraient pas lire? Pour ceux-là, nous croyons, le plus grand malheur, en écoutant de la musique, serait de se rappeler qu'ils savent écrire.



IL DISSOLUTO PUNITO

OSIA

IL DON GIOVANNI.

Opéra bouffe en deux actes.

Le 4 avril 1787, Mozart écrivait à son père, tombé malade, une lettre dont nous traduisons littéralement le passage qui suit :

« Je n'ai pas besoin de vous dire avec quelle impatience j'attends de votre part une nouvelle rassurante et j'espère certainement qu'elle me viendra, quoique je me sois fait l'habitude de prévoir le pire en toutes choses Comme, à la bien prendre, la mort est le véritable but de l'existence, je me suis, depuis une couple d'années, tellement familiarisé avec l'idée de ce véritable et meilleur ami de l'homme, que son image, loin d'avoir rien d'effrayant pour moi, me tranquillise au contraire et me console. Et je remercie Dieu de ce qu'il a daigné me faire connaître la mort comme la clef de notre vrai bonheur. *Je ne me couche jamais, sans songer que demain, peut-être, je ne serai plus, tout jeune que je suis.* Et cependant aucun de ceux qui me connaissent ne dira que je suis d'humeur triste ou mo-

rose; et pour cette grâce, je remercie chaque jour mon créateur et je désire de toute mon âme qu'elle soit accordée à chacun de mes semblables. »

Quelques mois avant la date de cette lettre, Mozart s'était chargé d'écrire un opéra pour le théâtre de Prague. Son père mourut le 28 mai de la même année 1787.

Un jeune homme de trente ans, en pleine possession de la vie et de l'art, qui aime le plaisir et le communique partout où il veut bien se montrer, gai jusqu'à la bouffonerie, quelque peu libertin même, et faisant de la mort le sujet de ses méditations quotidiennes! La voilà donc formellement attestée, par ses propres aveux, cette duplicité de nature qui rendait tour à tour le musicien prédestiné un homme si différent de lui-même. Mais Mozart ne dit pas tout à son père mourant, dans un message qui pouvait être et qui fut en effet le dernier. On sait que Mozart craignait la mort et qu'elle ne lui apparaissait pas toujours sous les traits de l'ange gracieux et triste qui renverse le flambeau d'une main, en montrant de l'autre le phare de l'éternité. Là-dessus la partition que nous allons examiner sera plus explicite.

L'idée de la mort, inséparablement unie à celle de l'avenir et de la postérité, domine tout ce qui se fait de grand et de durable parmi les hommes. Soit que le génie, embrassant le champ du positif, l'ensemence pour les âges futurs, soit qu'il plonge dans l'abyme des abstractions métaphysiques, la mort est là qui vient s'interposer entre le projet et son accomplissement lointain, entre la spéculation et l'infini où elle s'élance. C'est dans les beaux arts surtout que l'idée de la mort est féconde en grands résultats; particulièrement dans la musique qui est née du christianisme, qui n'a jamais existé et n'existe point hors de sa sphère. En revêtant

de son corps aérien, ces vagues et mystérieux instincts de l'âme, pour lesquels il n'y a de mots dans aucune langue et qui semblent lier la vie terrestre à un avenir inconnu, la musique fait une *réalité* de ce qui dans la poésie et les arts d'imitation, n'apparait que comme fiction, comme idéal ou comme prestige. Aussi, le merveilleux et le surnaturel, cette terre promise de l'âme, vers laquelle un désir immense l'entraîne incessamment, ce pays inconnu, que peuplent tant de gracieux fantômes et de simulacres formidables, est-il précisément le domaine où la musique règne avec le plus d'éclat et le moins de partage. Mais qui est le gardien de ce domaine? Le gardien, c'est encore la menaçante figure qui vous regarde toujours en face, sur quelque point de l'horizon intellectuel que vous arrêtiez les yeux. La mort dit au philosophe: ces énigmes que tu cherches vainement à deviner, j'en tiens la clef dans ma main. Elle dit au poëte et au peintre: ce monde idéal que vous voudriez construire avec des idées et des mots, avec des formes et des couleurs empruntées à la terre, ne sera jamais qu'un reflet plus ou moins embelli des choses de la terre; moi seule je soulève le voile qui cache d'autres types. Mais la mort a dit au musicien prédestiné: plus heureux que tes rivaux dans la poursuite de l'inconnu, tu vas le chercher à sa source. L'harmonie que ton art tout chrétien a tirée des profondeurs d'une loi physique, où elle sommeillait depuis la création, est la seule forme *réelle* de l'inconnu dans le mode d'existence qui appartient à votre monde sublunaire. Eh bien, qu'un souffle de l'éternité effleure ta lyre; qu'un écho des célestes concerts résonne dans tes chants. Essaie; tu le peux, si tu m'écoutes. Ma voix, prématurément entendue, brisera tes organes et qu'importe. Certaine alors de ne pas t'at-

tendre longtemps, je te dirai les mélodies d'en haut. Tu les écriras sous ma dictée. Mozart signa le pacte par lequel il donnait sa vie, en échange de deux partitions miraculeuses. Il n'était pas maître de refuser.

Trois choses réclament et vont occuper ici notre plus sérieuse attention : les circonstances biographiques et les faits moraux qui influèrent sur la composition de Don Juan ; le personnel des auditeurs et des exécutans à qui l'ouvrage était destiné, et enfin les données poétiques qui lui servent de fondations. Nous commençons par celles-ci.

En examinant, une à une, les scènes du livret, on y découvre tout d'abord une incohérence et une bigarrure telles, que les élémens les plus hétérogènes de la poésie dramatique semblent avoir été jetés et secoués dans un sac, pour sortir de là, comme le numérotage d'un loto. Qu'y voyons-nous en effet : une noce joyeuse et un cadavre sanglant sur son passage ; l'amour qui laisse échapper son premier aveu et l'agonie qui exhale son dernier souffle ; une orgie dans la demeure des vivans et, au cimetière, un tombeau qui parle ; des farces triviales se mêlant partout aux tentatives de viol, au meurtre, aux cris du désespoir, aux sermens de la vengeance et aux apparitions sépulcrales ; un repas arrosé de champagne, assaisonné de musique, et la mort pour convive ; Melpomène et Arlequin, les hommes et les démons, conviés et dansant à la même fête! puis, quand tout ce monde a tourné jusqu'au vertige dans ce cercle fantasmagorique, quand tous les contrastes de la nature humaine ont été épuisés dans ces saturnales de l'imagination, chacun se retire, sans trop savoir où il va, excepté le héros de la pièce qui va en enfer.

Conçoit-on que Da Ponte, le successeur de Métastase, le poëte officiel de la cour de Vienne, poëte qu'avait

nourri le lait des plus saines doctrines classiques, se soit, en l'an de grâce 1787, élevé au sublime du romantisme, dans cette œuvre étrange qui rappelle les *mystères* du moyen âge et qui, placée en dehors de toutes les traditions de l'art dramatique au XVIIIme siècle, ne devait être jugée bonne que pour le théâtre des marionnettes ! Bien des années s'étaient écoulées depuis la mise en scène de Don Juan, que les critiques se récriaient encore sur l'incongruité du poëme, tout en avouant qu'il avait fourni au compositeur une musique comme il ne s'en était jamais entendu. Ils n'expliquaient pas ce hasard parce que le hasard ne s'explique point; mais d'ailleurs ils avaient raison. Le livret, sans la musique, est absurde, de toute absurdité, et pourtant ce texte absurde et cette musique sublime ne font qu'un corps et une âme, et cependant encore, malgré cela, il n'est personne qui ne reconnaisse combien les tableaux du musicien dépassent les contours de leurs esquisses poétiques, et combien même souvent ils leur ressemblent peu; personne qui ne découvre dans l'histoire de Don Juan, telle qu'elle ressort de la partition, tout un ordre de faits absolument étrangers au contenu du libretto.

Nous voudrions rendre sensible au lecteur et lui faire toucher du doigt, pour ainsi dire, cette différence du point de vue entre le musicien et le poëte qui, divisés et quelquefois même opposés d'intention, quand on les considère séparément, s'accordent et coïncident à merveille sur toute chose, dès qu'on les prend réunis. Pour cela, nous imaginons, à la manière du roman historique, mais sans frais d'imagination aucuns, un dialogue où les auteurs de Don Juan vont discuter leur sujet, l'un suivant la lettre de son poëme et l'autre suivant l'esprit de sa partition. Tous deux semblent trop clairs

pour que nous risquions de nous tromper beaucoup, en traduisant leur pensée.

MOZART.

Mon cher abbé, j'ai besoin d'un texte d'opéra, mais n'allez pas me donner encore, je vous prie, une comédie française. Ce n'est plus pour la cour cette fois, ni pour Vienne. Je vais travailler pour le public de Prague qui m'entend à demi-mot et pour l'orchestre de Prague qui me joue à livre ouvert. La troupe est excellente et les chanteurs feront tout ce que je veux. C'est donc comme si Mozart allait travailler pour Mozart. Il s'agit de se faire honneur. Mais je voudrais quelque chose de particulier. Aidez-moi.

DA PONTE.

On ne pouvait venir plus à propos. Voici justement un texte que j'ai sur le métier. Il est tiré d'une vieille comédie espagnole de Tirso de Molina, ayant pour titre : *Le Convié de pierre*, autrement dit le *Moqueur de Séville*. Molière et Goldoni en ont fait des comédies ; moi j'ai eu l'idée d'en faire un opéra. C'est bien la diablerie la plus étrange (*). Jamais rien de pareil

(*) *La Revue des deux Mondes* a publié sur Tirso de Molina un article où se trouve le passage suivant : « On prétend que cette tradition (le Convié de pierre) n'est pas sans quelque fondement historique ; qu'il existait en effet, à Séville, nous ne savons trop à quelle époque du moyen âge, un Don Juan Tenorio, appartenant à une grande famille de l'Andalousie et tristement connu par ses désordres et ses excès de tout genre ; qu'il avait réellement tué un certain commandeur, après avoir enlevé sa fille ; que ce commandeur fut enterré dans le couvent de Saint François, où on lui éleva un monument orné de sa statue ; enfin que les moines de ce couvent, voulant mettre un terme aux débordemens de Don Juan

n'aura été offert aux dilettanti ; seulement je craignais qu'aucun compositeur ne voulût s'en charger.

MOZART.

Voyons donc ce qu'il y a dans cette diablerie?

DA PONTE.

Il y a d'abord qu'une statue équestre, invitée à souper, descend de cheval, parce qu'il serait peu honnête d'arriver dans un salon, porté sur quatre jambes. La

dont, sans doute, ils avaient reçu quelque outrage, l'attirèrent dans un guet-apens où il trouva la mort et répandirent le bruit qu'il avait été précipité dans les flammes infernales, au moment où il insultait la statue du commandeur. » Nous voyons, par cet article, que le libretto de Don Giovanni, de même que la pièce de Molière, ont été empruntés à Tirso de Molina et non point, comme il est dit dans le recueil de Mr. de Nissen, à un roman latin du XVIIème siècle : *Vita et mors sceleratissimi Principi Domini Johannis*, composé par un jésuite portugais, lequel vivait sous le règne d'Alphonse VI, dont ce roman est une satyre allégorique. Tirso de Molina, né en 1570, était de beaucoup plus ancien que l'auteur du susdit ouvrage.

Il parait que Mozart n'est pas le seul musicien du dernier siècle qui eût composé le sujet de Don Juan, puisque nous trouvons dans la liste des opéras de Cimarosa : *Il Convitato di pietra* Op. b. 1790 Vérone (Voir le nouveau Dictionnaire de Gerber.) Cette date si rappochée de l'an 87, où parut l'œuvre mozarienne, a vivement excité ma curiosité. Cimarosa aurait-il travaillé sur le même libretto; aurait-il voulu lutter contre Mozart encore vivant; ou, ce qui est beaucoup plus probable, vu l'oubli profond dans lequel le *Convitato di pietra* est tombé aujourd'hui, cet opéra ne serait-il qu'une pure farce, une parodie du *Dissoluto punito* que Cimarosa aurait écrite, sans y attacher la moindre idée de concurrence? Je serais charmé et reconnaissant si quelqu'un m'apprenait ce qui en est; car je n'ai pu me procurer l'opéra de Cimarosa, à aucun prix.

statue ne veut pas manger, mais elle fait un sermon très édifiant au maître du logis, grand vaurien, après quoi elle l'emporte aux enfers. Ce sera très beau, je vous assure. Un acteur barbouillé de craie, casque de faïence, des gants blancs glacés et une armure romaine complète en vieux linge. (Il rit.) Puis nous aurons du phosphore qui sortira par la trappe et des diables de toutes les couleurs. Il n'y a qu'une chose qui m'embarrasse, voyez-vous. C'est la harangue du spectre ; car, bien que je me flatte de savoir mon métier tout comme un autre, je ne suis pas tout à fait un Shakspeare pour faire parler les esprits.

MOZART.

N'importe ce qu'il dira. La mort parlera dans mon orchestre et de manière à être entendue, allez. Je sais trop comment elle parle. Excellent! va pour la statue. Qu'y a-t-il ensuite?

DA PONTE.

Ensuite, il y a une jeune demoiselle dont le père, qui est la statue, a été tué en duel par le *briccone* qui est le héros de la pièce. La *Signorina* pleure et se désole comme de raison et d'autant que le scélérat a manqué lui jouer aussi un très mauvais tour à elle, fille d'un commandeur et accordée, ce qui plus est, au plus beau garçon de l'Andalousie. Elle jure de se venger. Jusques là, tout va *bene* pour vous maestro, mais voici le mal. Le jeune homme qui doit épouser et auquel est commis le soin de la vengeance, fait force promesses; il tire même l'épée; mais en présence du gaillard qui est déterminé et vigoureux comme quatre, il perd la tramontane et l'épée en profite pour regagner

tranquillement son fourreau. C'est, je l'avoue, un pauvre sire que notre amoureux. On le voit toujours attaché aux pas de sa maitresse, comme une prolongation de sa queue de robe noire. Il n'y avait pas moyen de le présenter autrement. Si bien donc, que les lamentations de la Signora et ses projets de vengeance ne produisent rien du tout.

MOZART.

Ils produiront l'impossible ! ils hâteront la justice du ciel ! ils iront éveiller les morts au fond de leurs tombeaux! On comprendra que c'est le cri impérieux, le cri surhumain de *Vendetta*, qui amène la statue. Entre ces deux choses, il y a liaison evidente. Abbé, je suis enchanté de notre prima Donna; je l'aurais choisie entre mille. Quant à l'épouseur, il ne mérite point vos reproches. Comment voudriez-vous que le *poverino* allât chercher noise à ce démon incarné qui propose un verre de vin au fantôme du vieillard qu'il a assassiné. Le gendre eût suivi le beau-père et nous nous serions passés de ténor comme dans Figaro. Le bel avantage! *Caro amico*, vous ne vous doutez pas encore le moins du monde de ce qu'est un pareil homme ; j'entends votre vaurien, mais patience! Quand vous le verrez sur la scène, vis-à-vis de la statue, l'audace dans les yeux, l'ironie et le blasphème sur les lèvres, tandis que les cheveux se dresseront sur toutes les têtes de l'auditoire, (c'est mon affaire); quand il dira *parla! che chiedi? che vuoi?* alors vous le connaitrez. Non, non, un *briccone* de cette force ne peut pas être châtié de la main d'un vivant. Le diable en serait jaloux. Corps et âme, le diable seul doit tout avoir. Grâce donc pour le jeune homme. Il promet, il voudrait, il essaye même; n'est-ce

pas tout ce que la prima Donna est en droit d'exiger d'un loyal ténor, en pareilles circonstances! La vie de notre amoureux est toute intérieure, voÿez-vous; elle est toute dans son amour; elle sera grande et belle, je vous en réponds. (Regardant le manuscrit.) Vous le faites jurer par les yeux de sa maitresse, par le sang du vieillard assassiné. Ah quel duo!

DA PONTE.

Parbleu, maestro, vous avez raison. Que j'étais donc bête de ne pas voir que j'avais eu tant d'esprit; cela arrive si rarement à mes pareils! Mais serez-vous aussi content de ce qui me reste à vous soumettre. Notre *briccone* est un terrible mangeur de femmes. Il en a déjà gobé *mille e tre*, en Espagne seulement, et puis il a beaucoup voyagé, le diable d'homme. Vous sentez bien que je ne pouvais pas mettre tout ce monde de femmes sur la scène; mais il m'en fallait au moins une qui fût comme le représentant de ce peuple de victimes. Je l'ai tirée de Burgos, où notre homme lui a conté fleurette et l'a plantée ensuite, je ne sais plus où ni comment. Or, cette *Didona abandonnata*, femme, veuve ou fille, car c'est encore un point que je laisse indécis, ne peut pas digérer sa disgrâce. Elle court par monts et par vaux, demandant son infidèle à tous ceux qu'elle rencontre. Elle le trouve enfin, très occupé d'une autre. Au lieu de lui adresser des excuses, le *briccone* lui rit au nez et la laisse avec son domestique. La dame ne se décourage point. On lui fait courir les rues nuitamment avec ce même valet, déguisé sous la toque et le manteau brodé de son maître. Eh bien, elle s'obstine toujours à aimer le traître, et quand tout espoir est perdu, elle voudrait au moins convertir celui qu'elle doit

renoncer à posséder. Entre nous, maestro, je la crois folle. J'ai pensé qu'elle amuserait les galeries. Vous voyez qu'elle n'est bonne qu'à cela.

MOZART.

Oh l'excellente, l'adorable personne! Folle, dites-vous; oui pour vous autres poëtes qui ne voyez que les actions des personnages et les paroles qu'à tort et à travers vous mettez dans leur bouche. Mais que sont les paroles, que sont les actions même, sujettes à tant d'interprétations diverses? C'est au dedans du cœur qu'il faut voir et, après Dieu, il n'y a que le musicien pour y regarder. Folle! bonne tout au plus à exciter une hilarité grossière! Faites-lui dire ce qu'il vous plaira, j'espère bien, moi, que lorsque cette âme généreuse et dévouée se réfléchira dans ma musique comme dans une glace, mes amis y verront autre chose qu'une folle. (Regardant le manuscrit.) Elle vient à son dernier repas! elle le conjure d'avoir pitié de lui-même. Voilà qui est admirable : la voix méconnue de l'ange gardien qui se fait entendre avant celle du jugement. (Après un moment de réflexion.) D'ailleurs, ce personnage passionné et agissant est le lien nécessaire entre les autres personnages, dont je vois déjà que deux principaux se trouvent réduits à un rôle passif. *Didona abandonnata* sera la cheville ouvrière du drame, quant à la musique, le nœud des morceaux d'ensemble. Elle nous fournira des trios, des quatuors, peut-être même un *sestetto*, s'il y a de quoi. J'ai pris goût au *sestetto* depuis que nous en avons essayé dans Figaro, quoique la matière lyrique fût bien mauvaise. N'est-ce pas fort singulier, mon cher; mieux vous faites et moins vous vous en doutez!

DA PONTE.

Je le veux bien, puisque vous le prenez ainsi. Quant au *sestetto*, il y aura de quoi; nous ne sommes pas encore au bout de nos personnages; en voici un qui vous plaira sûrement: une jeune mariée villageoise, ingénue, sensible, un peu coquette cependant et même un peu friponne, mais par nécessité, comme vous allez voir. Un morceau digne de vous, galant maestro.

MOZART.

Et de vous même, saint homme d'abbé que vous êtes (*). On vous connait.

DA PONTE.

Or donc, le mauvais sujet la rencontre qui passe avec la noce. Il est connaisseur, le mauvais sujet, nous lui devons cette justice et il a toujours ses poches pleines de ruses infernales. Un moment lui suffit pour écarter les gens de la noce, ainsi que le marié qui est un imbécile, une franche mazette. La villageoise, pauvre oiseau amorcé, va tomber dans le piège, quand quelqu'un la tire par la manche. Ce quelqu'un est *Didona abandonnata*, qui, fort à propos, vient damer le pion au *briccone*. Le maître séducteur ne se tient pas pour battu; il ose employer la violence, ce qui très heureusement ne lui réussit point. Alors le marié, tout mazette qu'il est, se fâche cependant et veut se faire justice; mais il arrive, je ne sais trop comment, qu'au lieu de battre, lui-même est rossé et d'importance. Il hurle comme un enragé. La petite femme, accourue à ses cris, examine les bosses et les meurtrissures qu'on a faites

(*) L'abbé passe pour avoir été un homme à bonnes fortunes.

au cher homme, avec la crosse de son propre fusil. Bagatelle! La petite femme sait un remède qui le guérira à l'instant. N'oubliez pas, maestro, que la nuit qui commence est celle de leur noce. Vous devinez le remède, hé, hé, hé! la situation est un peu leste. Un poëte de ma couleur n'aurait pas dû l'aborder peut-être. Que voulez-vous, je me suis exécuté pour l'amour de vous, *caro maestro*, j'ai écrit un tout petit bout de cavatine.....

MOZART.

Voyons la cavatine. (Il lit.) *Vedrai carino* etc. Hum! de la gravelure assez pauvrement gazée. Aussi bien, c'est tout ce que vous pouviez faire; mais ma tâche à moi, la comprenez-vous? Le plus doux moment de la vie, la fête suprême du cœur, à peindre en musique! Un autre poëte aurait cherché à exprimer cela à sa manière; il m'aurait tout gâté; mais vous que je chéris comme la prunelle de mes yeux, vous mon compagnon dévoué, mon Pylade fidèle, vous le vrai poëte du compositeur, vous me prenez la main, vous la mettez sur un jeune cœur palpitant de volupté et vous me dites: *senti lo battere*. Eh oui, c'est à moi à le sentir et à le faire sentir. Toutes les délices de l'amour seront dans cette cavatine; elle sera brûlante et chaste en dépit du texte. Le texte, c'est le langage de la paysanne; il lui convient; la musique, ce sera son âme, l'âme de Mozart quand il conduisit Constance vers le lit nuptial. Tenez, je suis déjà amoureux-fou de notre villageoise.

DA PONTE (*Un peu déconcerté.*)

Je savais bien qu'elle vous plairait.

MOZART. *(Après avoir réfléchi de nouveau.)*

Ah ça l'abbé, mais quelle espèce de besogne allons-nous entreprendre? Ce ne sera pas un opéra seria apparemment. Le grand vaurien, mangeur de femmes, *Didona abandonnata* dont on se moque, le nigaud que l'on bafoue et que l'on étrille, la statue même qui accepte une invitation pour le souper, tout cela me parait assez loin du genre héroïque. Il n'y a tout au plus que la fille du commandeur et son amant qui pourraient chausser le cothurne, et encore l'illustrissime Signor Metastasio, votre prédécesseur, de pompeuse et ennuyeuse mémoire, les eût-ils renvoyés avec mépris, comme n'étant ni Grecs ni Romains, ni Rois ni Princesses. D'autre part, une pièce qui se termine par la mort du personnage principal et dont la dernière décoration représente l'enfer, ne sera pas non plus certainement un opéra bouffe. Que sera-ce donc alors?

DA PONTE. *(presque en colère.)*

Corpo di Baccho! suis-je donc une cruche, pour que vous me supposiez l'intention d'avoir voulu faire un opéra seria avec de pareils matériaux! J'entendais bien écrire un *dramma giocoso*, moi, et certes le plaisant ne manque point dans ce que j'ai eu l'honneur de vous exposer, mais vous prenez les choses d'une manière......

MOZART.

N'allons point nous fâcher. Ne suis-je pas *contentissimo* de tout ce que vous me donnez. *Dramma giocoso* soit; peu m'importe le titre de l'ouvrage; après nous, peut-être, on lui en trouvera un autre plus convenable.

Ce qui m'importe à moi, c'est que tous les contrastes y soient réunis; tout le monde, dans cet opéra, doit être haut en couleur. Il ne faut pas que la folie paraisse plus pâle que le vice, ni l'amour plus pâle que l'indignation et la vengeance. Autrement, la dernière figure, celle de la mort, écraserait tout. Rire est une si bonne chose! Dans Figaro, je n'ai ri que du bout des lèvres; ici, je voudrais m'en donner à cœur-joie et rire tout mon soûl; mais de quoi et avec qui, c'est ce que je ne devine pas encore trop bien jusqu'à présent. Vous savez mon opinion sur votre prétendue folle. Quant à la mazette, elle pourra divertir le public par son rôle, mais elle ne fournira pas grand'chose à la partition. Une mazette, en musique, est tout juste ce qu'elle est dans le monde, *poco* ou *niente*. Voyons, n'auriez-vous pas quelque autre personnage en réserve? Vous souriez.

DA PONTE.

Je vois qu'il me faut vous livrer, en mon corps défendant, ce que je tenais d'abord à vous ménager comme une agréable surprise. Oui, mon cher, nous avons un bouffon *ex officio*; et je consens à perdre ma place de poëte attaché à la troupe impériale et royale de Vienne; bien plus, je renonce à ma qualité d'Italien pour devenir un *Tedesco* dans toute la vérité du mot et toute la pesanteur de la chose, si ce bouffon là n'est pas de votre goût.

MOZART.

Je n'ai garde d'en douter. Vous autres Italiens vous êtes les premiers hommes du monde pour les bouffoneries

DA PONTE.

Vous autres Italiens! et qui êtes-vous donc, monsieur le compositeur des *Nozze di Figaro?*

MOZART.

Je me flatte de vous ressembler sous quelques rapports, pas en tout cependant.

DA PONTE.

Auriez-vous la prétention d'être, en musique, plus qu'un Italien?

MOZART.

Nous causerons de cela après que notre besogne actuelle aura été terminée. Pour le moment, il s'agit du bouffon; et, s'il en vaut la peine, je tâcherai de me faire votre compatriote autant que je le puis.

DA PONTE.

Paisiello me baiserait les mains pour avoir son pareil. Jugez vous-même. Notre bouffon est le valet, le secrétaire, l'intendant, le factotum du *briccone*. Or, n'est pas le cas de dire ici: tel maître, tel valet. Celui-ci ressemble à son maître, à peu près comme un singe bien dressé pouvait ressembler à Lucifer, avant que l'ange rebelle eût des pieds de bouc et une queue. Pour le moral, il est poltron, gourmand, raisonneur et goguenard, au demeurant le meilleur fils du monde. Il blâme sincèrement la conduite du *padrone;* il plaint du fond de l'âme les jolis oiseaux qui viennent se prendre à la pipée de ses fleurettes et de ses œillades; et cette chasse, dans laquelle il est parfaitement désintéressé, lui parait toutefois si divertissante, qu'il ne peut s'empêcher

d'aider, de tous ses moyens, l'oiseleur dont l'adresse lui inspire une admiration profonde. Tous les jours, il maudit les fatigues, les longs jeûnes et les dangers auxquels l'exposent les entreprises de son maître; tous les jours, il prend congé; et, chaque jour, une sotte curiosité, un certain esprit d'aventure et, plus que tout, son attachement pour ce maître qui lui paraît un si terrible coquin et un homme si admirable, l'entraînent, comme malgré lui, dans les plus mauvaises affaires. Vouz apercevez le bout de son nez, partout où il y a des chiquenaudes à recevoir. Y va-t-il de sa peau, néanmoins, le drôle, souple comme une anguille, vous glisse entre les doigts, au moment où vous croyez le tenir. S'il voyait le diable, il commencerait par fermer les deux yeux; puis, l'un s'ouvrirait à moitié, parce que le diable enfin est une de ces choses qui ne se voient pas souvent. Bref, c'est un composé de bonhomie et de gaieté malicieuse, de lâcheté et de téméraire imprévoyance, d'imitation maladroite et d'adresse instinctive, de bêtise naturelle et originale et de quelque esprit d'emprunt. Hein! qu'en dites-vous, ne l'ai-je pas soigné notre bouffon?

MOZART.

Impayable! frappé de main de maître, le seul caractère que vous ayez compris parfaitement. Il ne me reste qu'à mettre les couleurs, heureux, cette fois, si je remplis vos intentions.

DA PONTE.

J'oubliais de vous dire que le drôle est rédacteur d'un journal, dont son maître lui fournit les matériaux. Plaisant journal, chronique scandaleuse s'il en fut. Là sont portés, par ordre de dates et de lieux, les noms, pré-

noms, qualités, âge et signalement complet de toutes les belles que le *padron* a honorées de ses attentions. J'imagine qu'il s'y trouve également un précis historique de chaque affaire, car le journal forme déjà un énorme in-folio. Quoiqu'il en soit, le rédacteur est passablement fier de son travail. Il le lit à qui veut et ne veut pas l'entendre. Pour ce qui est de bien choisir le moment et l'auditoire, vous allez voir qu'il y est aussi habile qu'aucun de ses confrères maniant la plume. *Didona abandonnata* attend une explication. C'est le moment ou jamais, pense l'historiographe du prince des vauriens. Rien assurément ne pourra la consoler, comme la lecture d'un ouvrage où il y a un chapitre qui lui est spécialement consacré, et vite de lui faire cette lecture édifiante. Cela n'est-il pas assez comique?

MOZART.

Comique oui, mais méchant et presque cruel. J'intercéderai auprès des auditeurs pour qu'ils vous pardonnent cette plaisanterie. C'est qu'au fond, elle est pardonnable. *Didona* est un personnage entièrement sacrifié sous le rapport dramatique; une injure de plus, une injure de moins, elle y est déjà habituée, la pauvre femme. Autant de charbons ardens, amassés sur la tête du *briccone*. Nous ne saurions réunir assez de griefs contre lui, pour mettre le contenu de la pièce un peu en harmonie avec le dénoûment. Mais à propos, en combien d'actes est l'opéra?

DA PONTE.

En deux actes qui en vaudront bien quatre.

MOZART.

Qu'aurons-nous pour le finale du premier. Je voudrais

un grand finale avec chœurs et beaucoup de mouvement scénique.

DA PONTE.

Qu'à cela ne tienne, vous en aurez par dessus les oreilles. Vous aurez une grandissime fête, à laquelle le *briccone* invite tous les passans; vous aurez des villageois, des villageoises et des masques, bal, musique, régal splendide. Voici le coquin de maître qui médite les tours les plus pendables et le coquin de valet qui lui applanit les voies; d'autres sont occupés de projets de vengeance; la foule boit et danse, y compris la mazette qu'on fait danser tout de même, quoiqu'elle n'ait pas le cœur aux violons. Le tout pêle-mêle, ce que nous appelons un beau désordre, en termes techniques. Soudain, au milieu de cette cohue, des cris perçans se font entendre dans la chambre voisine. Qu'est-ce donc? on regarde et on ne voit pas la jeune mariée; point de *briccone* non plus. Ah le traître! ah l'archi-scélérat! vous comprenez..... On crie, on jure, on tempête; on frappe à coups redoublés, la porte vole et le *briccone* sort l'épée à la main, traînant son domestique par les cheveux. — Voilà le coupable. Oh! que non, menteur audacieux! Il est entouré, cerné, pressé, injurié, étourdi, abasourdi; cent bâtons se lèvent sur sa tête; le ténor met flamberge au vent; les femmes le soutiennent de leurs cris, comme font les oies quand les oisons vont se battre; les musiciens sautent par dessus leurs pupitres renversés et gagnent le large; un orage qui passait d'aventure, arrive à point nommé pour prendre sa part du vacarme. Le tapage et la confusion sont au comble. Ah! monsieur le mauvais sujet, nous y voila donc enfin; tant va la cruche à l'eau qu'elle se brise.

Eh bien, pas du tout. Notre *briccone*, roulant des yeux comme un tigre, l'épée nue dans sa droite et culbutant de la gauche tout ce qui s'oppose à son passage, le *briccone* rosse les invités de sa fête, ne reçoit pas une égratignure et disparait derrière la coulisse, en poussant un éclat de rire infernal. La toile tombe; applaudissez.

MOZART *(embrassant l'abbé avec transport et à plusieurs reprises).*

Ami! frère! bienfaiteur! Quel démon ou quel dieu a infusé tout cela dans ta pauvre cervelle de poëte? Sais-tu bien que le monde va te devoir une statue pour ce finale. Ne m'en dites pas davantage; à présent je connais l'affaire mieux que vous. *Siete un gran'uomo!* Vous mettez le musicien à de terribles épreuves; mais jamais plus magnifique sujet d'opéra n'est sorti et ne sortira plus de la tête d'un artiste en phrases rimées. Que je vous embrasse encore une fois, *mio carissimo amico*, et que je vous remercie au nom de toute la faculté des compositeurs, chanteurs, instrumentistes et dilettanti, *nunc et in sæcula sæculorum!*

DA PONTE *(très flatté).*

Oh, oh, troppo di bontà, maestro caro. Ménagez ma modestie. A vous en croire, j'aurais donc produit un chef-d'œuvre?

MOZART *(inspiré).*

Sans le moindre doute; *vous, ou la destinée de Mozart.* Il nous reste maintenant à combiner les morceaux d'ensemble. Là-dessus, vous recevrez de moi, comme pour Figaro, les instructions les plus détaillées et les plus précises. Je vous fournirai aussi la donnée poéti-

que des airs qui doivent caractériser les personnages, tels que je les entends. Quant à l'action, il n'y a pas le mot à dire.

DA PONTE.

Ma règle, mon compas métrique, mes ciseaux et ma lime sont à votre service, et je *dirai* tout ce que vous voudrez *faire*. Ainsi vous croyez que notre opéra ira *alle Stelle ?*

MOZART.

Je n'en sais rien; mais je pense que, tôt ou tard, *Il dissoluto punito osia Il Don Giovanni* fera quelque bruit dans le monde.

Da Ponte et Mozart surent procréer l'enfant et ils ne surent pas le baptiser. Un drame que la mort vient dénouer en personne, dans un morceau final dicté par elle-même, s'intitula et s'intitule encore *Dramma giocoso !* (*)

(*) Les journaux m'apprennent, en ce moment, que Lorenzo Da Ponte est mort au mois de décembre 1838, à New-York, âgé de quatre-vingt-dix ans et dans la plus profonde misère. Après avoir professé, trente ans, dans cette ville, la langue et la littérature italiennes, il se vit abandonné de tout le monde, lorsque ses forces ne lui permirent plus de travailler. Quelques mois avant de mourir, il écrivait à un de ses compatriotes: « Si au lieu de me « conduire en Amérique, le sort m'avait conduit en France, je ne « craindrais pas que mes os servissent de pâture aux chiens; j'y « aurais toujours trouvé assez d'argent pour procurer à mon vieux « corps le repos de la tombe et sauver ma mémoire d'un entier « oubli. » Ainsi les auteurs de Don Juan, les auteurs de la plus haute merveille poétique de tous les siècles, n'eurent de quoi se faire enterrer ni l'un ni l'autre!

Nous avons voulu présenter l'examen du poëme sous une forme moins sèche et moins verbeuse que l'analyse et prouver aussi que le travail du parolier ne saurait être jugé, abstraction faite de celui du musicien. Plus l'édifice élevé par notre héros semble merveilleux, plus il s'éloigne, dans ses proportions fantastiques, de tous les monumens de la scène musicale exécutés avant et après; plus il les surpasse tous par la variété de l'ordonnance, la richesse des matériaux et la splendeur des ornemens, et plus la charpente de cet édifice doit paraître bizarre, quand elle est mise à nu. Il n'y a aucun reproche à adresser au parolier sur la manière dont il a conçu ses personnages. Da Ponte voulait faire tout simplement un opéra bouffe, un *dramma giocoso*, comme il le dit lui-même, à charge d'accepter les anomalies obligées d'un sujet, où les bouffoneries commençaient par un meurtre et finissaient par l'apparition d'une statue parlante, merveilleux baroque et insolite, destiné à l'amusement des badauds qui vont regarder l'opéra et non l'entendre. Les situations une fois arrêtées, on demande ce que l'auteur d'un libretto comique pouvait voir dans le héros de la pièce sinon un détestable libertin; dans Elvire, une folle qui court les rues; dans Ottavio, un galant mou et fade, pour ne pas dire un poltron; dans Zerline, une coquette de village, en bon train de devenir quelque chose de pis qu'une coquette; dans Anna, une fiancée peu sensible à l'amour de son prétendu et toute entière à une vengeance qu'elle ne saurait effectuer. Larmes stériles, colère qui ne produit rien, dans le sens du libretto. Mais, comme nous le disions, il n'est pas un auditeur, doué de quelqu'intelligence du beau et du vrai poétiques, qui ne reconnaisse ces personnages pour tout autres que ce qu'ils paraissent être; pas un qui ne

sente, dans tout le cours du drame, une action occulte et idéale, infiniment supérieure à l'action matérielle qu'on a devant les yeux. C'est, qu'au fond de cette rapsodie, moitié conte grivois et moitié légende, il y avait, comme dans Faust et dans Hamlet, un sujet universel ou humanitaire, mais sujet à portée du musicien seul. Quand la critique examine le travail du compositeur dans un opéra, elle a pour règle invariable de le contrôler sur les indications du poëme, en ce qui touche les caractères. Pourquoi donc, les nombreux commentateurs de *Don Giovanni* ont-ils tous compris la nécessité d'écarter, jusqu'à un certain point, cette base naturelle de leurs appréciations critiques et de chercher l'explication du caractère principal, en dehors des textes sur lesquels il est établi? Parce que tous y ont reconnu cette duplicité psychologique et dramatique, ce contraste et cet accord, que nous avons cherché à mettre en évidence dans la conversation des deux auteurs de l'ouvrage.

La nature idéale de Don Juan a été l'objet d'une multitude de gloses qui se sont produites sous toutes les formes: analyses, articles de journaux, romans, contes fantasiques, non compris les écrits qui ne touchent le sujet qu'en passant. Parmi ces gloses, il en est de très remarquables et le conte de Hoffmann est un chef-d'œuvre. Aucune ne nous a satisfait entièrement. Nous avons cru voir partout des interprétations plus ou moins arbitraires et plus ou moins fausses; arbitraires, quand elles ne s'appuyaient ni sur le travail de Da Ponte, ni sur celui de Mozart; fausses, quand elles allaient directement à l'encontre de la musique. Ainsi, dans un roman allemand qui porte le même titre que l'opéra et qui voudrait l'expliquer, Giovanni est censé avoir fait un pacte avec le

diable, comme Faust. Version absurde, que repoussent avec une égale force et la lettre et l'esprit de l'œuvre mozarienne. Une autre manière d'interpréter Don Giovanni qui a pour elle l'autorité d'un compositeur original et d'un écrivain célèbre, réunis dans la personne de Hoffmann, nous parait beaucoup plus poétique, mais non pas plus juste. Hoffmann accorde au prototype des libertins une organisation privilégiée, une âme ardente et enthousiaste, une haute intelligence qui, toutes les trois, se sont usées à la poursuite d'un bonheur introuvable. En désespoir de cause, Giovanni se plonge dans la débauche et s'y dégrade, mais il n'en devient pas plus heureux. Au contraire, sa misanthropie en augmente et le porte à se venger sur les femmes, de tout le mal qu'il se fait à lui-même, Un jour enfin, il voit Donna Anna. C'est elle! son rêve d'autrefois, son idéal, le bonheur après lequel il a couru si longtemps. Mais Anna vient trop tard; Giovanni ne peut que la flétrir; il ne la possédera jamais. Dans cette amère conviction, il chante *Fin c'han dal vino calda la testa* et le froncement de sourcil qui lui est habituel, se prononce d'une manière plus terrible encore que de coutume. Nous l'avouons, cette figure, taillée sur le patron byronien, ne manque pas de grandeur et elle pouvait, dans le temps, ne pas manquer d'originalité; elle intéresse encore comme tous les anges déchus, comme tous les démons hypocondriaques, comme tous les hommes profondément désenchantés qui se brisent contre leurs dernières illusions. Quel dommage seulement que ni Da Ponte ni Mozart ne disent le plus petit mot de tout cela. Tout cela se trouvait uniquement dans les quelques bouteilles que *l'enthousiaste voyageur* avait vidées avant de se rendre au spectacle, à trois heures du matin. S'il ne voit

les objets doubles, il les voit tout au moins à rebours, l'enthousiaste voyageur ou le voyageur enthousiaste, Théodore Hoffmann. En premier lieu, le Don Giovanni de Mozart n'a pas une goutte de sang allemand ou anglais dans les veines; il n'a ni spleen, ni syndérèse, ni vapeurs, ni idéal, ni rêves aucuns, sinon ceux qu'il fait en dormant. Dans le livret, c'est un libertin effréné, sans peur ni souci; *giovine cavaliere estramamente licenzioso*, comme il est désigné sur la liste des personnages. Dans la musique, nous le voyons tour à tour hautain, puis animé d'une compassion méprisante avec le commandeur; séducteur et à moitié séduit lui-même auprès de Zerline; admirable d'effronterie comique dans le quatuor; admirable de verve libertine dans l'air *Fin c'han dal vino;* admirable d'audace dans le finale du premier acte; sublime devant la statue; et, partout ailleurs, insoucieux du passé et de l'avenir, toujours dominé par le moment, artiste et poëte à sa manière; musicien dans l'âme, bouffon d'une gaieté imperturbable, quoiqu'il arrive. Est-ce là le Don Juan de Hoffmann?

En ce qui touche la fille du commandeur, il est impossible de découvrir, dans la voie des conjectures poétiques, aucuns autres rapports entre elle et Giovanni, sinon que Giovanni a voulu posséder Anna, comme toutes les femmes qui lui plaisent; mais qu'ayant manqué son coup dès la première scène, il n'y songe plus et tient même à éviter celle qui lui demande vengeance pour son père, avant d'avoir reconnu le meurtrier. Désormais, toutes ses attaques se dirigent du côté de Zerline. S'il aime Anna plus qu'il n'a jamais aimé personne, du moins il garde bien son secret; pas un mot et pas une note ne le trahissent. Nous demandons ensuite par quelles étranges inductions Hoffmann et ses échos

en sont venus à se persuader que Donna Anna avait été flétrie. Le parolier lui a conservé l'honneur et Mozart en a fait une héroïne sublime. Pourquoi donc avilir, aussi gratuitement, le plus beau des caractères que la musique eût jamais créés ?

Libre à chacun, sans doute, d'imaginer un Don Juan à sa fantaisie ; mais alors on ne doit pas le donner pour le Don Juan de Mozart.

On nous permettra d'aborder, à notre tour, l'examen d'un caractère si mal compris et pourtant si compréhensible pour qui veut se donner la peine de le chercher où il est, dans l'opéra même. Il nous faut reprendre Giovanni à Cherubino, où nous avons déjà reconnu et constaté son origine.

Dans l'adolescence et la jeunesse de l'homme, âges heureux que la poésie domine exclusivement, qu'elle enchante et torture au gré de ses illusions, il est un centre commun et immuable vers lequel gravitent, directement ou indirectement, tous nos projets et nos vœux. Tant que le cœur est jeune, le rêve du bonheur, sauf quelques rares exceptions, se présente toujours sous l'image d'une femme, voire même de plusieurs femmes. Or, pour le plus grand nombre, le rêve du bonheur sous cette forme, la plus universelle et la plus attrayante de toutes, passe vite et ne laisse guères autre chose que ce qu'un rêve peut laisser: un pénible réveil, les soins et les contrariétés du ménage, ou le souvenir humiliant de quelques liaisons méprisables. Il se réalise bien, pour quelques élus de l'amour, en une somme de jouissances plus ou moins apparente, mais jamais dans une proportion telle, par exemple, qu'un égoïsme et un orgueil monstrueux, combinés avec une organisation volcanique et une imagination sans frein, pourraient l'avoir souhai-

tée dans leur délire. Maintenant, supposez ces qualités réunies dans le même individu; ajoutez-y toutes les perfections du corps, les dons les plus brillans de l'esprit et quelques unes des plus hautes facultés de l'âme; ajoutez un regard magnétique qui trouble et affole, qui dompte et fascine, qui attire machinalement, comme l'œil du serpent fixé sur sa proie; ajoutez une volonté sans autre règle que la passion et une passion qui embrasse tout le sexe comme une seule femme, et vous aurez le type idéal de Don Juan, une variante moderne d'un mythe aussi vieux que le monde. La fable des titans a pris successivement les diverses couleurs des âges de l'humanité. Il y eût d'abord les titans de l'ambition et de l'orgueil; Prométhée fut le titan de l'intelligence active; Faust, celui de la spéculation philosophique; Giovanni est le titan de la sensualité, la personnification du sensualisme. C'est toujours, dans un sens ou dans l'autre, la révolte orgueilleuse de la créature contre le créateur et révolte toujours foudroyée et ensevelie dans la même catastrophe; car la poésie qui dévance partout la philosophie dans l'interprétation des grandes vérités philosophiques, a toujours attaché un châtiment providentiel, au crime du génie, osant tourner contre Dieu, la puissance immense qu'il en avait reçue.

En écrivant son libretto, Da Ponte certes était loin de croire qu'il eût à faire entrer cette haute tradition dans la sphère de la poésie musicale et toutefois, dans quelques scènes, il a disposé l'action, comme s'il s'en était douté confusément. Prométhée et Faust (j'entends le Faust de Gœthe) titans de la pensée, n'étaient point du ressort de la musique; mais seule, entre toutes les formes de la poésie, la musique pouvait reproduire Don Juan, le titan charnel.

L'organisation de Giovanni, telle que nous l'avons décrite et telle qu'elle s'annonçait déjà très clairement dans Cherubino, l'harmonise admirablement avec le monde matériel qui pour lui devient bientôt le seul monde vrai, parce que ses désirs n'en dépassent point les limites et que ses facultés répondent à ses désirs. La terre, rien que la terre, mais toute la terre ! Dans cette manière de voir, la loi religieuse et morale disparaissent plus logiquement que dans Faust. Tous les deux, Giovanni et Faust, se sentant immensément supérieurs aux autres hommes, quoique sous des rapports très différens, veulent dominer; mais quel genre de domination choisira Giovanni ? Il méprise les hommes beaucoup trop sincèrement pour ambitionner leur admiration. Donc, à ses yeux, la science qui occupe et use la vie, sans jamais conduire à un résultat final, est une déception ridicule; la gloire, un mot vide de sens; le pouvoir que donnent les places, une fatigue gratuite. Non, Giovanni exercera un empire plus *réel*, plus individuel, plus flatteur pour son orgueil titanien, concentré dans l'égoïsme et dédaigneux des suffrages, plus profitable surtout et mieux d'accord avec sa logique. Les hommes, se dit-il, ne courent après les chimères que parce qu'ils sont incapables de posséder pleinement la réalité. Moi, j'en suis capable. Ils rêvent de je ne sais quel paradis et ils ne voient pas que le paradis se trouve partout où le soleil est chaud, le ciel bleu, l'onde claire et tiède, l'air parfumé; partout où mûrit la grappe; et, à défaut de ces élémens de bonheur accessoires, partout où il y a des femmes. Les femmes! ce mot seul ne me dit-il pas mieux la raison pour laquelle je suis ici bas, que tout le verbiage des songe-creux, décorés du titre de philosophes? Si l'idée de la vie se résume toute entière dans

celle du plaisir, tous les plaisirs ne sont-ils pas exprimés par le mot femme? Etres charmans, seules divinités que je reconnaisse et que j'adore, qu'ils sont à plaindre les rêveurs stupides et les valétudinaires misérables qui cherchent encore le bonheur, après avoir goûté celui que vous pouvez donner. Les femmes! pourquoi ne pas jouir de ce bien suprême, comme je jouis du soleil, de la verdure, des parfums et de la musique, toujours et partout. Mais le monde entier aurait la main levée sur moi. Tant mieux, oui tant mieux, je le dis dans la sincérité de mon cœur. Si tout m'appartenait légitimement, comme ils disent, je ne voudrais plus de rien et il n'y aurait qu'à mourir. Mais essayer chaque jour la puissance de ses facultés, contre les obstacles sans nombre que la société oppose à un être de ma nature; renverser toutes les barrières à force d'invention et de génie; se sauver de tous les périls à force de courage et d'adresse; avoir l'âme incessamment pleine de la joie et de l'orgueil du triomphe et être payé de chaque victoire par les plus enivrants délices, ah! voilà ce que j'appelle vivre. Les imbéciles et les lâches diront que pour vivre de la sorte, il faudrait d'abord lier connaissance avec le diable. Je mépriserais un tel secours, lors même que j'y croirais. Je puis m'en passer auprès des belles et, en face de l'ennemi, ce secours m'ôterait l'émotion du danger, une de mes émotions favorites. Le diable viendra-t-il m'apporter quelque breuvage de sa façon? Grand merci, monsieur Satan, Méphistophélès ou tel autre nom qu'il vous plaira de prendre, merci de votre breuvage. Autant vaudrait porter de l'eau à la rivière ou de la braise au volcan. Gardez votre pharmacie pour notre cher cousin Faust, le docteur imbécile qui s'enivre à mort, en buvant dans la

coupe de la science et qui vous appelle pour le dégriser, le vieillard impotent qui demande à la magie ce que la nature lui refuse. Quant à moi, qui ne suis pas un savant, je ne me donnerai pas à vous pour en savoir davantage. Vous ne m'êtes donc bon à rien, pas même à me faire peur, monsieur le diable, dussiez-vous un jour vous présenter chez moi en grand costume, tout embaumé de souffre et suivi d'une légion d'esprits cornus et immondes. Je serai charmé de vous recevoir.

Voilà le Don Juan de Da Ponte et de Mozart, esquissé trait pour trait sur le libretto, commenté et amplifié note pour note sur la partition. Les bases du caractère principal ainsi arrêtées, le reste du drame en découle naturellement et vient y converger. Tout ce qui touche à la sphère de fascination et de vertige, dont Giovanni est le centre, est entraîné dans le tourbillon. Paraît-il l'homme du plaisir, rayonnant de beauté et d'élégance, tout s'émeut à son aspect; tout prend un air de fête; l'éclat qui l'environne attire l'essaim des papillons qui voltigent autour de la flamme, avant d'être consumés par elle. Des banquets couronnés de roses se préparent; la folie agite ses grelots, le verre pétille et choque le verre; les mains se cherchent et se pressent, l'air se remplit de parcelles de feu; la sensualité coule à pleins bords. Et toi, sans laquelle il n'est point de réjouissance complète sur notre globe, déité également propice aux heureux et aux malheureux, musique bien aimée, tu ne pouvais manquer, non plus que la danse ta compagne, à ce rendez-vous général des terrestres délices. Mozart aurait-il imaginé un bonheur sans musique! Voilà une moitié du tableau; ce sont les clairs; les ombres se plaçaient d'elles-mêmes sur la toile.

Toute action désordonnée et violente qui s'exerce

contre la société en masse, appelle une réaction proportionnée à la grandeur du désordre. Plus l'humanité a été outragée dans ses croyances et ses affections les plus chères, et plus elle doit protester avec force par l'organe de ces mêmes croyances et de ces mêmes affections; plus l'infini, en nous et hors de nous, a été sacrilègement méconnu, et plus il doit se manifester avec une éclatante évidence, au dedans comme au dehors. Ainsi, l'amour brutal et impitoyable de Giovanni exalte, par contre-coup, les tendresses de l'amour-adoration, culte passionné mais chaste, que personnifie Don Ottavio; l'égoïsme absolu met en activité et en lumière le dévouement absolu, personnifié dans Elvira; le courage féroce qui vient du sang, trouve à combattre l'héroïsme de l'âme, personnifié dans Anna, et les triomphes du crime s'arrêtent devant l'énergie morale extraordinaire, que le malheur a développée dans une jeune fille. Enfin, un épouvantable miracle réagit contre le blasphème, en l'écrasant.

C'est ainsi que le sujet du *Dissoluto punito*, dévoilé dans ses profondeurs, par l'intuition de la musique, change d'aspect, grandit, se généralise et se traduit à l'âme comme un fait permanent et universel, comme une cosmogonie musicale où se trouvent, poétiquement et logiquement réunis, le haut et le bas de la nature humaine, le tragique et le bouffon, le sublime et le ridicule, le sensualisme et le spiritualisme, la vie et la mort sous toutes leurs faces.

Si Don Juan était un chef-d'œuvre imaginaire, comme on en suppose quelquefois dans les romans, quel caractère eût-on donné à l'auteur de cette cosmogonie, réalisée, dans toutes ses parties, avec une vérité et une perfection absolues? N'aurait-on pas imaginé un homme d'une indivi-

dualité double et contrastante, embrassant la vie et l'art par les extrêmes opposés, se plongeant, tour à tour, dans le torrent des plaisirs sensuels et dans des abîmes de mélancolie; un homme, en qui le sentiment le plus énergique de l'existence, serait sans cesse combattu par les plus clairs pressentimens de la destruction? On aurait imaginé bien d'autres contrastes en dehors de la vraisemblance. Mais Don Juan existe et Mozart, qu'on aurait ainsi dépeint trait pour trait, n'est pas une fiction.

Au moment où le compositeur a fait choix d'un poëme, une lettre à cachet noir lui est remise. Elle lui annonce la mort de son père, d'un père qui fut son maître, son guide pendant vingt ans, le compagnon inséparable de ses jeunes triomphes. Cet événement, tout naturel et tout prévu qu'il pouvait être, dut impressionner fortement l'âme aimante de Mozart et son esprit déjà livré d'habitude aux plus sombres méditations. Mais voyez-le, quelques mois plus tard, revenu dans sa bonne ville de Prague qui l'idolâtre, traîné de fête en fête, de concert en concert, s'enflammant de l'enthousiasme qu'il inspire, plus fou que jamais dans ses propos, plus admirable que jamais à son clavecin. Une centaine d'amis intimes l'environnent, un millier peut-être; toute la ville est son amie intime. Il se trouve au milieu d'une société de chanteurs italiens, de gaillards confrères et de jeunes amateurs de la haute classe qui, tous les jours, viennent se grouper autour de lui, comme autour d'un pivot central d'affaires et de plaisirs, dégustant, à qui mieux mieux, le nouveau chef-d'œuvre, consacrant les pièces fraiches-écloses par des libations de champagne, baptême tout à fait digne de Don Juan, vous l'avouerez. Mozart fait honneur aux rasades que lui verse l'amitié et, sans le moindre doute aussi, quelque amour de contre-

bande. Les courses, les parties de plaisir, les soirées musicales, les séances confidentielles autour du bol de punch, les répétitions enfin, lui prennent toute la journée. Comme d'ordinaire, il n'a que la nuit pour écrire. Voici venir l'heure de la retraite. Alors la décoration change ; tous les rians tableaux du jour se sont effacés ; tous les joyeux bruits ont fait silence; Mozart est seul, ayant deux bougies et la partition à achever sur sa table de travail. Le vent d'octobre siffle à ses oreilles, avec accompagnement des feuilles mortes, qui tombent et bruissent. Il sent approcher, avec terreur, le moment de sa métamorphose quotidienne. L'astre dont la rotation préside à sa vie intellectuelle, va lui tourner la face nocturne de son disque, où toujours est empreinte la même image. Il voudrait la fuir cette image inévitable ; il écrit les inspirations joviales, érotiques ou grotesques, que l'emploi de la journée a fait éclore et a déjà mûries dans son cerveau. Il écrit, et tout-à-coup il songe que le héros de la pièce, cet emblème si vivant de toutes les joies de la terre, est un jeune homme dévoué à la tombe, où il descend, au plus fort de l'activité de son funeste et trop séduisant génie. Mais ce génie n'est-il pas celui du musicien même, parvenu à son apogée? ne doit-il pas, en dépassant ainsi dans une proportion exorbitante, toutes les limites connues, réagir d'une manière désastreuse sur le compositeur comme sur le personnage; même sort ne les attend-il pas tous deux? A ces idées lugubres, que la somnolence, résultant d'une veille prolongée, transformait peut-être en images, la solitude du musicien se peuplait de fantômes. Tantôt, l'ombre de son père l'appelait par la voix du commandeur; tantôt, la muse chérie qui l'attachait si fortement à l'existence, se montrait pâle, échevelée, en longs habits de deuil,

sous les traits d'Anna, murmurant un adieu tel que lui seul pouvait l'entendre et le redire : *Lascia almen alla mia pena* etc. (sextuor). De la sorte, les inspirations du jour fournissaient aux parties lumineuses du tableau; celles de la nuit en défrayaient les ombres.

Comment ne pas être frappé, au delà de toute expression, en découvrant ce rapport miraculeux de toutes les données du poëme, non seulement avec les traits plus profonds et les plus spéciaux de l'individualité de Mozart, mais encore avec les causes accidentelles qui le plaçaient, lui le compositeur, dans des circonstances et des situations d'âme rigoureusement analogues aux exigences si nombreuses et si opposées de son travail. Rappelons d'autres circonstances, non moins importantes.

Seul, dans toute l'Europe, le public de Prague comprenait la musique de Mozart parfaitement; seul, il voyait l'homme avec les yeux de la postérité. « Ce qui vient de Mozart, est toujours sur de plaire aux Bohêmes, » disait à notre héros, le maître de chapelle Strobach. Et Mozart répondait : « Puisque les Bohêmes me comprennent si bien, je veux écrire un opéra tout exprès pour eux. » L'orchestre qui joua, à livre ouvert et à la satisfaction du maestro, l'ouverture de Don Juan, était un orchestre, comme il n'y en a plus dans le monde. Pour faveur dernière et singulière, le sort accordait à Mozart une troupe de virtuoses italiens sachant la musique; une prima Donna, Theresa Saporeti, qui devait avoir une voix et une agilité très remarquables, puisque la partie *d'Anna*, l'écueil de tant de chanteuses, a été écrite pour elle. Le ténor était un signor Baglioni, dont la partie *d'Ottavio* atteste également les moyens distingués. D'un autre côté, la partition n'offrant pas un seul morceau, où la vérité drama-

tique et l'expression eussent été sacrifiées à quelque but secondaire, nous en devons conclure que cette troupe de Prague était aussi docile que bien composée. Mozart était le favori du public, un maestro à recettes. Par conséquent, sa volonté faisait la loi. Le rôle principal revenait à un jeune homme de la plus belle figure, âgé de vingt-deux ans, acteur et chanteur autant que besoin en était. S'il faut en croire la tradition et le portrait du signor Bassi, habillé en Don Juan, jamais le démon de la séduction n'aurait eu un plus digne représentant à l'opéra. Heureux, trois fois heureux, les dilettanti qui ont vu Don Juan sous les traits de Bassi ou de Garcia, Espagnol comme son personnage. Quant à moi, à qui ce bonheur a manqué, j'ai toujours été réduit à monter l'ouvrage dans mon imagination, pour me dédommager de l'avoir vu et entendu sur la scène russe, italienne et allemande, à l'étranger et dans nos deux capitales. Une vingtaine de sujets, au moins, se sont évertués à remplir ou à parodier, sous nos yeux, le rôle de *Giovanni*. Tous y étaient détestables et chacun à sa manière. Pas la moindre intelligence, pas le moindre soupçon du rôle. L'un, faisait de Don Juan un tapageur et un habitué des mauvais lieux; l'autre, un dandy nonchalant et fade; le troisième, un conteur de fleurettes doucereux et sentimental; un quatrième le prenait en manière de paillasse, sautillant sur les planches et battant l'entrechat, le misérable, dans *l'Allegro* de *Là ci darem*. Un autre encore allait derrière la coulisse se frotter le visage avec de la farine, pour avoir l'air bien effrayé quand la statue parait; ce qui obligeait la statue et l'orchestre à attendre plusieurs minutes et à se faire remplacer par les huées du parterre. Après cela, nous avons été témoin du phénomène

d'un Don Juan avec la goutte, les jointures raides, la calvitie et les mollets vacans, dont le prince des libertins eût été sans doute affligé, si le ciel lui avait permis de mourir septuagénaire. Un beau jour enfin, c'était à Pétersbourg, il nous fut annoncé, à son de trompe, que nous allions nous trouver en présence du Don Juan véritable, du premier Don Juan de l'Allemagne. Grande fut la joie des mélomanes. On ne songeait pas qu'il fallait se défier quelque peu d'un Giovanni allemand. Donc, un homme se présente, massif et tout d'une pièce, avec une voix qui parait sortir d'un tonneau. Il a toutes les grâces du manége, l'aimable hardiesse du corps-de-garde, le charmant laisser-aller de la taverne et il chante horriblement. Il a l'incroyable bêtise de chanter l'éloge de Mozart, au milieu de la pièce, sur l'air bachique, auquel il ajoute un couplet de sa façon. *Ah le brave homme! Ah l'honnête homme!* Personne ne nous avait mieux rappelé ces grands et gros Bulgares, qui en agirent d'une manière si malhonnête envers Mademoiselle Cunégonde de Thundertentrunk. Et c'était-là le premier Don Juan de l'Allemagne! Jugez des autres. J'aurais pu nommer par leurs noms tous ces messieurs, mais quelques uns sont morts; paix à leur cendre; le reste est déjà vieux et retiré du théâtre; paix à leur caducité!

Est-ce être assez dépourvu d'âme et d'intelligence, que de travestir à ce point un personnage dont chaque mouvement est une grâce, chaque pose une étude de peintre, chaque regard une séduction ou un éclair de courage, le tout soigneusement noté dans la mélodie et le rhythme Giovanni doit se dessiner tel, que le repos d'une femme et la vie d'un homme ne paraissent jamais en sûreté dès qu'il approche; tel, que sa grandeur dé-

moniaque puisse encore se soutenir avec vraisemblance, vis-à-vis de la mort et de l'enfer qui viendront le réclamer. Si nos histrions ne comprennent pas cela, ils devraient comprendre, tout au moins, que Don Juan est un *cavaliere*, un gentilhomme de belles manières, qui n'a rien de commun avec un étudiant en goguettes, ni avec les pratiques de la cave d'Auerbach, si fameusement régalés par Méphistophélès.

Qu'on pardonne cette digression à l'amertume des souvenirs d'un vieux dilettante qui, spectateur pendant vingt ans, de l'ouvrage qu'il analyse, n'a jamais vu de sa vie ni Don Juan, ni Ottavio, ni Anna, ni Elvira, ni Zerlina et auquel la lecture de la partition seule a donné quelque idée de tout ce monde. Une fois seulement, nous avons cru reconnaître Leporello sous le masque de Zamboni ; mais hélas, ce Leporello caduc nous faisait l'effet d'être né avant son père, et il chantait autant qu'un poisson.

Une chose me console, néanmoins, et doit consoler mille autres amateurs qui n'ont pas vu Don Juan plus que moi ; c'est la difficulté et peut-être l'impossibilité de monter cet opéra d'une manière pleinement satisfaisante. Cet opéra a un défaut capital, relativement aux conditions de la mise en scène. Il n'y a point là d'emplois inférieurs. Tous les rôles et toutes les parties, excepté celle de Mazetto, sont de la plus haute importance; tous exigent des talens dramatiques et musicaux du premier ordre; et, si l'on y ajoute un physique admirable pour Giovanni, une basse-taille tonnante et une stature monumentale pour le commandeur, qualités que ces deux rôles réclament impérieusement dans l'intérêt de l'illusion matérielle et de la vraisemblance morale,

nous demandons où trouver trois acteurs et autant d'actrices qui répondent, ne fût-ce que de loin, à l'idée des six personnages dont chacun est le type de son espèce.

Ceux qui me lisent, voudront bien méditer les chances extraordinaires par lesquelles Mozart fut secondé, en produisant l'opéra des opéras et le chef-d'œuvre des chefs d'œuvre. Un sujet, le plus riche et le plus heureux de tous les canevas lyrico-dramatiques possibles, un sujet universel comme le génie qui le féconda; une réunion de circonstances qui placent individuellement le musicien, sous le coup des impressions multiples et opposées dont il est appelé à se faire l'organe et l'interprète; une troupe italienne de la fin du XVIIIme siècle, assez hardie pour aborder la partition dramatique la plus savante qui existe, et assez musicienne pour se tirer avec honneur d'une étude difficile, même aujourd'hui; des chanteurs et des chanteuses qui semblent avoir été créés pour leurs rôles; un orchestre incomparable et, pour comble, un auditoire composé d'amis enthousiastes qui dévancent l'Europe, de trente ans, dans l'appréciation d'un travail miraculeux sous tous les rapports! Jamais compositeur ne fut moins gêné par les difficultés et les considérations locales, ni mieux inspiré, ni plus libre de suivre ses inspirations; jamais concours de pareilles chances n'eut lieu en faveur d'aucun ouvrage, et il est permis de croire qu'il ne se renouvelera jamais. L'immense supériorité de *Don Giovanni* sur tout ce qu'il y a d'opéras anciens et modernes, était un fait reconnu depuis longtemps; nos devoirs de biographe et de commentateur nous obligeaient à rechercher les causes de ce fait; et, si nos aperçus étaient acceptés pour aussi justes que nos investigations ont été consciencieuses, on comprendrait pourquoi toute musique de théâtre, en

exceptant toujours, comme de raison, les nouveautés régnantes, pâlit à côté de celle-là.

A la rigueur, nous pourrions nous dispenser d'examiner la partition, sous prétexte qu'il n'y a plus rien de nouveau à en dire aujourd'hui. Eh! qui aura jamais tout dit sur Don Juan. La récolte critique nous parait si loin d'être achevée ici, que nous n'avons au contraire qu'une seule crainte, en venant après mille autres, celle d'être long et beaucoup plus long que tous nos dévanciers. Notre article, bien malgré nous, menace de dégénérer en un livre dans le livre, parce qu'il exclut la méthode éclectique que nous avons adoptée pour l'examen des autres opéras de Mozart. Il n'y a pas à choisir dans une partition qui, depuis le premier morceau jusqu'au dernier, offre, à peu près sans exception, les modèles les plus parfaits de tous les styles et de tous les caractères de la musique théâtrale et même plusieurs morceaux de musique superdramatique, comme on le verra. Force nous est donc de présenter une revue complète de l'ouvrage.

Dans une légende ou un conte poétique, comme Don Juan, ce qui frappe le plus l'imagination, c'est la catastrophe. Aussi, est-il très naturel et très commun de la rappeler tout d'abord, en commençant le récit. Je vais vous dire les aventures et la fin terrible de cet audacieux pécheur qui, ne craignant Dieu ni les hommes, vit arriver chez lui l'ombre du vieillard qu'il avait assassiné, et fut jeté, vivant, dans un sépulcre de flammes par les démons. Le conte pourrait très bien commencer de la sorte et tel est précisément l'exorde que Mozart a choisi. Ecoutez! prêtez bien l'oreille! vous crient les premiers accords de l'ouverture, attaqués avec force par tout l'orchestre. Le rhythme, coupé en deux moitiés

égales, tremble par secousses sur la modulation mystique qu'il conduit; des notes blanches, répercutées en octaves funèbres, par les instrumens à vent, surgissent de tous côtés, comme des visages de spectre qui fixent sur vous un long et terne regard, puis s'éteignent et font place à d'autres larves. De distance en distance, les timbales grondent, comme un tonnerre souterrain. Mais que disent ces plaintives syncopes du premier violon et cette autre voix qui murmure si faiblement dans le second violon, qui se tortille, semblable à un ver écrasé, qui voudrait se relever et qui ne le peut pas. Ceci est une voix humaine, une voix défaillante. Le fantôme lui répond et, quand il a achevé son effroyable harangue, on voit un bras noir et gigantesque qui sort de la terre et saisit le pécheur. Les instrumens de cuivre consomment l'agonie sur l'accord décisif de la sixte augmentée et le *tremolo* des violons en a marqué les dernières palpitations. Après cet exorde sublime, qui rappelle la mort de Don Juan, vient la narration proprement dite, *l'Allegro* de l'ouverture, qui expose les événemens de l'avant-scène, c'est-à-dire comme quoi le héros de la pièce a vécu. En analysant le caractère poétique de Giovanni, nous lui avions prêté la phrase qui commence par ces mots: « Essayer chaque jour la puissance de ses facultés, contre les obstacles sans nombre que la société oppose à un être de ma nature, etc. etc.» Cette phrase, puisée dans l'esprit de l'ouverture, en devient le programme le plus exact qu'il nous soit possible d'imaginer. Dès le commencement de *l'Allegro*, le *ré* dièse des violons, sonnant contre le *ré* naturel de la basse, marque l'attitude hostile de Giovanni envers le genre humain, ou plutôt le genre masculin. Le loup ravissant s'approche en tapinois; d'un bond, il a saisi

la victime et les trompettes saluent le crime heureux de leurs fanfares triomphantes (*). La nouvelle de la brebis enlevée circule et se propage; on bat l'alarme; on s'assemble pour détruire le loup. (De la 16me à la 46me mesures.) A partir d'ici, commence la série des prestiges enchanteurs qui font de cette ouverture une œuvre unique, comme l'opéra même dont Mozart l'a rendue inséparable, en la liant à l'introduction. Comment ont-ils été opérés ces prestiges? par des moyens qui aujourd'hui ne sont plus à l'usage de beaucoup de monde, avec deux petites figures que nos grands hommes actuels n'auraient pas daigné ramasser, s'ils avaient marché dessus. La figure N° 1 a quelque chose de péremptoire et de menaçant; elle s'appuie sur l'unisson de toutes les forces de l'orchestre. La figure N° 2 est légère, badine et railleuse; un seul instrument, le premier violon, en est chargé. Voilà bien Don Juan d'un côté; de l'autre, les pères, frères, maris, amans, cousins et sigisbées, la S^{te}. Hermandad et ses sbires, troupe courroucée qui chante sur le même ton. Deux fois, cette multitude se rue en masse à la poursuite du ravisseur, mais celui-ci lui échappe et la nargue en fuyant. Alors, on juge convenable de diviser ses forces. Le quatuor commence avec la mesure; les hautbois et les bassons, au troisième quart; les flûtes, à la mesure suivante. Pendant cette manœuvre, le N° 1 ainsi partagé, n'en reste pas moins identique; le N° 2 a disparu. On court après. Tout va bien d'abord; les mouvemens canonico-stratégiques s'exécutent avec une précision et une régularité parfaites; mais voici que les violons se fourvoient; au lieu d'un *sol* dièse, ils prennent un *sol* naturel, ce qui culbute

(*) Phrase imitée de Hoffmann.

la modulation et change entièrement la face des affaires. Honteux de leur bévue, les violons quittent la partie; les autres, abandonnés de leurs chefs, n'observent plus ni ordre ni discipline; chacun redit la phrase à sa manière, et toute cette attaque, d'abord si bien conduite, se résout en une cadence mineure de l'effet le plus délicieux. L'ennemi a reçu le prix de son audace, le doux prix d'amour. Allegresse, triomphe, musique bruyante et joyeuse. Dans la composition du milieu, les jeux contrapontiques se renouvellent, mais autrement, avec bien plus de variété et plus d'art encore. Cette fois, les figures belligérantes ont été réunies de manière à être entendues simultanément; l'attaque se trouve renforcée d'un corps auxiliaire, les clarinettes, et le N° 2 se partage entre le premier et le second violons. De là, résultent des combinaisons toutes différentes. La rapidité des évolutions modulatoires du N° 2, ne permet plus au N° 1 de suivre la marche canonique à l'unisson et à l'octave; on est obligé de se répondre à la seconde, à la tierce, à la sixte, à la septième mineure et majeure, d'attaquer l'ennemi sur tous les points; mais partout la défense fait face à l'attaque. Il semble voir un glaive dont les éclairs jaillissent de tous côtés, ou bien un feu-follet exécutant, autour de vous, une valse fantastique. L'oreille, égarée dans cet harmonieux labyrinthe, ne pouvant en saisir les fils inextricables, s'abandonne, dans le plus profond enchantement, à l'effet total. Il n'y a pas de péroraison à cette ouverture merveilleuse. Après que la seconde partie a reproduit dans la tonique, ce que la première avait fait entendre dans la dominante, la modulation tourne à *fa* majeur; l'orchestre s'apaise, une nonchalance voluptueuse succède à la plus remuante énergie; l'ouverture meurt, en quelque sorte, sur la

tenue où commence l'introduction. Mozart n'aurait-il pas voulu lier ainsi les formes d'imitation de la musique pure à celles de la musique appliquée, et nous conduire du récit instrumental à l'action dramatique, aussi insensiblement que les idées d'un homme, encore éveillé, s'unissent et se confondent avec les images d'un beau rêve.

La toile monte et j'invite mes lecteurs à assister à une représentation idéale de Don Juan; spectacle où la critique ne trouvera rien à redire. Les acteurs et les actrices n'en feront qu'un avec les personnages, tant pour le moral que pour le physique. Doués de voix admirables et d'une méthode classique, ils chanteront comme on n'entend guères chanter qu'en imagination. L'orchestre, composé en entier de virtuoses qui, par une exception un peu fabuleuse il est vrai, seront tous aussi d'excellens ripiénistes ou symphonistes, ne bronchera jamais d'un quart de ton ni d'un huitième de soupir. Les décorations seront plus belles et plus vraies que nature. Enfin vous aurez en moi, un de ces voisins officieux et loquaces à qui il arrive, peut-être quelquefois, de comprendre ce qu'ils expliquent.

On commence: nous avons devant nous le jardin d'une villa espagnole; une grille à droite, la façade d'une maison à gauche, au fond, un pavillon entouré d'orangers et de fleurs (*). L'aurore ne montre encore que le plus petit de ses doigts de rose dans les cieux; un individu fait sentinelle auprès du pavillon. Le début de notre opéra est tout aussi modeste que le *Arma virumque cano* de Virgile. Ce n'est d'abord qu'un valet

(*) En ce qui touche la partie matérielle ou pittoresque de la mise en scène, nous indiquons, dans cet article, les choses comme il nous semble qu'elles devraient être et non comme nous les avons vues.

qui envoie son maître absent à tous les diables, en échange des politesses journalières qu'il en reçoit: *Notte e giorno faticar*, une mélodie qui se dandine grossièrement sur les intervalles de l'accord, sans harmonie aucune. Notre faquin se rengorge; il prétend faire le gentilhomme, et l'orchestre de renchérir sur cette ridicule manifestation d'indépendance. Oh que c'est bien cela! un laquais paresseux, impertinent, raisonneur et hâbleur jusque dans le soliloque; une vraie nature de laquais. Des pas se font entendre; l'âne change ou baisse de ton et ne songe plus qu'à mettre ses oreilles à couvert. Une violente explosion de l'orchestre nous amène Giovanni et Anna qui s'élancent par la porte du pavillon. Qu'ils sont admirablement beaux tous les deux! lui, se couvrant le visage et trahissant son incognito par la noblesse de la pose et la grandeur du geste; obligé de fuir, et retenu voluptueusement par la petite main qui se croit de force à l'arrêter; elle, tremblante, échevelée, à demi-vêtue, mais armée du regard de l'ange exterminateur et s'attachant, par une étreinte convulsive, à l'être formidable dont le souffle pourrait l'anéantir. *Non sperar se non m'uccide*, le magnifique trio! quel aplomb et quelle vigueur dans la mélodie, quelle énergique pulsation dans le rhythme; comme cette musique fait circuler un sang chaud et rapide dans les veines de l'auditeur! Mais voici le père d'Anna qui arrive par la porte de gauche, non pas en robe de chambre et en bonnet de nuit de coton, comme sur nos théâtres, mais enveloppé du manteau espagnol, la tête découverte et précédé d'un flambeau qui éclaire sa figure vénérable et noblement courroucée. Soit orgueil ou compassion, Don Juan, pour la première fois de sa vie, refuse de se battre. Le commandeur le traite de lâche: Lâche! Don

Juan! Aussi, n'y a-t-il ni discours ni pantomime pour rendre le sublime musical de sa réponse. *Misero!* longue exclamation de dédain et de pitié qu'accompagne la foudre ; *at-ten-di* , deux blanches monotones suivies d'une pause ; puis, la lugubre cadence mineure sur *se vuoi morir.* Ces paroles ont déjà rayé le malheureux vieillard du livre des vivans. Les épées se croisent ; des gammes scintillantes jaillissent de l'orchestre ; les deux bras s'allongent et se raccourcissent alternativement dans un ordre inverse ; le fer frappe le fer ; les étincelles volent, en se dégageant du cliquetis des armes. Lutte trop inégale hélas! qui ne dure qu'un instant. Le bras de Giovanni (les traits du violon) cherche la place du cœur, les coups redoublent, toujours plus voisins du but. Une, deux, trois, et l'épée se fixe dans la blessure mortelle ; la basse, qui a fait trois pas en arrière, tombe sur la tenue déchirante que son dernier mouvement a provoquée. Certes, la musique imitative ne saurait aller plus loin, car il est vrai de dire que l'analogie est ici plus forte d'illusion, que l'image réelle de la chose imitée, que vous avez en même temps devant les yeux. Deux acteurs, quelque savans en escrime qu'on les suppose, ne se battront jamais aussi naturellement qu'on se bat dans l'orchestre, à moins de vouloir se tuer tout de bon.

Le ton et le mouvement changent ; de *ré* mineur, nous sommes arrivés, par une transition imperceptible quoique très rapide, en *fa* mineur ; des triolets lentement détachés, succèdent aux triples croches fulminantes, et l'octave des cors se prolonge, comme un écho du gémissement, sorti de la poitrine entr'ouverte du vieillard. *Ah soccorso!* Ici, le tableau scénique le dispute en beauté au tableau musical. L'imposante figure de Giovanni se dessine, dans la partition, immobile, largement

drapée, pensive, dédaigneuse encore et pourtant émue. Elle porte au front le signe de Caïn. A ses pieds, le commandeur renversé, s'appuyant d'une main contre terre et l'autre main, pleine de sang, serrée sur sa blessure, appelant d'une voix, qui lui manque de plus en plus, du secours contre la mort qui déjà décompose ses traits et raidit ses membres. Sur le second plan, on voit le masque expressif de Leporello où se peignent, avec une effrayante exagération, la surprise, l'effroi, l'horreur et la pitié. Ces trois mélodies de basse contrastantes se détachent, en un groupe sublime, sur un fond d'accompagnement tout uni. Le chant vocal a cessé, et les derniers restes de la vie s'évaporent dans la ritournelle.

Nous avons ordonné au régisseur et au chef-d'orchestre de notre troupe, d'attaquer immédiatement, après ce trio funèbre, la scène N° 2 qui se liera ainsi à l'introduction. Au lieu d'échanger quelques paroles ridicules et très déplacées, Giovanni et Leporello effectuent leur retraite, sans mot dire, et Donna Anna parait aussitôt avec Ottavio et les comparses. Elle ne trouve personne que le cadavre de son père. Le tocsin des violes, auquel l'orchestre éveillé en sursaut répond par d'épouvantables cris, frappe sur ce spectacle d'horreur, avec la lumière des flambeaux. *Padre! caro Padre!* Est-ce à nous de retracer cette énergie, plus sublime encore dans sa douleur, qu'elle ne l'avait été dans son indignation, cette parole de feu qui s'éteint dans les larmes, cette progression d'angoisses qui, à chaque moment, parait devoir se briser contre l'extrême limite de la souffrance et, le moment d'après, nous révèle des tortures morales supérieures: *Quel sangue — Quella piaga — Quel volto — tinto e coperto dell color di morte;* puis ce cœur qui tout-à-coup cesse de battre et devient glacé comme

celui du cadavre: *E non respira piu... Fredde le membre.* Ne les avez-vous pas senties, vous-même, ces poignantes délices et nous demanderez-vous de faire des phrases sur le récitatif de Donna Anna. Anna, c'est le dernier et suprême effort du génie, dans la peinture des passions tragiques; c'est le sublime tragique en chair et en os. Pour représenter complétement Anna, il ne faut rien moins que notre prima Donna imaginaire: une femme qui soit la plus belle des femmes, la plus grande tragédienne et la première chanteuse du monde.

Pour tout autre que Mozart, c'eût été un embarras et un malheur presque que le récitatif qu'on vient d'entendre. Un duo terminait la scène, et quand la fin ne couronne pas l'œuvre, elle la gâte. Mozart ne la gâta point. Le poëte lui avait disposé un cadre magnifique, et c'en était assez; le duo des duos suivit tout naturellement le récitatif des récitatifs. Avant de l'écouter ce duo, causons un peu du partenaire d'Anna qui doit y débuter. Ottavio est celui des personnages que les critiques me semblent avoir le plus mal compris, parce qu'ils l'ont surtout envisagé dans sa signification dramatique. Le véritable amour, ce sentiment qui nous élève si haut à nos propres yeux et dans l'estime de la femme que nous aimons, ne suffit point pour nous élever également aux yeux du monde. Dans le roman et le drame même, l'amour ne crée ses héros, qu'à l'aide des facultés morales qu'il développe et qu'il met en action. En réalité, comme en poésie, pour être quelque chose, il faut *faire* quelque chose: une belle action, un beau livre, une belle partition, un beau tableau et tout au moins un bel habit; ou bien, il faut avoir quelque chose: cent mille roubles de revenu par exemple; ou bien enfin, il faut devenir quelque chose: général, ministre, ou tout

au moins agronome, labourant et hersant pour les gazettes, faute de terre en propre à exploiter. Autrement, quelques sublimités qu'on eût dans l'âme, si rien n'en perce au dehors, ou si elles ne se formulent qu'en œuvres avortées ou en discours qu'emporte le vent, on reste un héros virtuel, un homme *incompris*, c'est-à-dire un paresseux et le plus souvent un homme à grandes prétentions et à petits moyens. On n'intéresse même pas, à la lecture, les lecteurs raisonnables. Or, Ottavio ne fait rien lui, ou il ne peut rien faire, ce qui est à peu près égal, et il ne devient non plus que ce qu'il était déjà: le fiancé de sa maîtresse. Pour le roman et le drame verbal, ce serait donc un pauvre personnage qu'Ottavio. Les analyses les plus éloquentes du sentiment qui l'occupe, n'y compenseraient pas sa nullité d'action. Il aime; c'est là son unique talent, son unique vertu, mais qu'il nous est impossible d'apprécier au juste dans le libretto, en l'absence de preuves et témoignages, autres que des paroles, qui ne prouvent rien. Le compositeur seul pouvait nous donner la mesure de ce talent et de cette vertu; seul, il pouvait traduire le sentiment par un fait, c'est-à-dire par un air ou un duo, et doter ce fait de toute l'évidence et de toute la beauté morale qu'il comporte. Dès lors, le pauvre Ottavio, malgré son rôle passif et son zèle infructueux et ses entrées à la suite, était, si cela plaisait au musicien, le mieux partagé des ténors. La musique expliquait l'homme incompris et faisait du héros virtuel, un héros agissant sur toutes les âmes, mises en contact avec la sienne, par la puissance d'un amour, révélé dans son principe intérieur. Maintenant, voyons-le à l'œuvre dans le duo.

Anna, à qui le poëte a eu l'adresse de prêter un moment d'égarement, après les terribles émotions du réci-

tatif, croit voir le meurtrier de son père: *Fuggi crudele, fuggi. Allegro, ré* mineur. Le chant d'Ottavio, divinement modulé dans le ton mineur de la quinte et le ton majeur de la tierce, empreint d'une indicible tendresse, rappelle la bien-aimée à elle-même. *Guarda mi un solo istante.* Elle le regarde, le reconnait. *Ma il padre mio dov'è?* et l'orchestre s'empare aussitôt de la phrase vocale et la commente et en assombrit la couleur; l'affreuse vérité se fait jour, à travers le brouillard intellectuel qui la cachait. *Hai sposo e padre in me*, répond Ottavio. Comme cette chute sur la septième, dont le hautbois prend l'initiative, respire une protection aimante, un dévouement exalté, un charme consolateur; comme le tendre Ottavie est prêt, comme il serait heureux de donner sa vie et son âme et plus encore, s'il était possible, pour sécher les larmes d'Anna. Jure de venger mon père, lui dit-elle, en quelques notes de récitatif impérieux: *Giuro* et toute la religion de l'amour passe dans ce serment, solennel et grave, *Adagio.* L'incendie se rallume au cœur d'Anna; *(tempo primo)* les figures en deux notes du violon, reflétées par la flûte à l'octave, brillent comme des éclairs de chaleur sur l'horizon orageux des passions; les voix se joignent; des accords d'une indéfinissable magie, des répliques instrumentales, empruntées aux harmonies les plus plaintives de l'âme, coupent et accompagnent leurs phrases véhémentes. Quand reviennent les paroles du serment, Mozart reproduit la même idée sous un tout autre aspect. Il ne ralentit plus le mouvement, et les modulations les plus frappantes se succèdent coup sur coup. Autant il y avait d'abord de solennité dans la promesse, autant, cette fois, il y a d'entrainement et d'enthousiasme. La femme sublime élève, un moment, son

amoureux à sa propre hauteur; car, chez Ottavio, la résolution et l'héroïsme ne sont qu'un reflet de l'âme d'Anna. Lui, n'a de personnel que son amour. Si à tant de beautés, nous ajoutons les beautés finales du morceau, le passage expressif et imitatif *Vammi ondegiando il cor,* les syncopes énergiques de la phrase suivante et l'orage d'instrumens qui gronde sur la péroraison, nous aurons un criterium assez exact du plus sublime de tous les duos, qu'on ait jamais composés et chantés. Le maitre, *ipse*, n'en a pas fait un second qui en approche, même de loin.

Il est temps que la tragédie musicale se repose et permette à l'opéra bouffe de se produire à son tour.

Dans la dispute des classiques et des romantiques, nous avons toujours été de l'avis de Scarmentado qui, sommé de déclarer s'il était pour le mouton noir ou pour le mouton rouge, répondit qu'il était pour le plus tendre. N'importe en effet la couleur du mouton, pourvu que la chair en soit bonne. Indifférent à ce que pouvaient dire et penser Laharpe et Schlegel, dont l'un savait le français très mal et l'autre ne savait pas l'allemand et l'anglais du tout, nous avons été et nous sommes encore pour ce qui nous intéresse, nous plait et nous émeut : pour les belles scènes de Shakspeare et de Corneille, pour Racine et Schiller, pour Byron et Göthe, pour Chateaubriand et Walter Scott, pour Pouchkine et Joukowski, mais à charge de lire tous ces messieurs dans leur langue, excepté Scott pourtant, qu'on lira avec un égal plaisir dans tous les idiomes de l'Europe. Une chose, néanmoins, nous a constamment répugné dans quelques drames de l'école romantique, et elle nous répugne, non à cause de notre profession de foi littéraire que nous n'avons jamais faite, mais par suite d'une

impression involontaire, passive, absolument indépendante de tout jugement littéraire. Cette chose est le mélange du tragique et du bouffon qui, pour nous, se sont toujours neutralisés de manière, que ne pouvant ni nous émouvoir ni rire de bon cœur, nous tombions peu à peu dans l'indifférence, heureux si l'action tenait encore éveillé quelque faible intérêt de curiosité. Le plus grand dramatiste du dernier siècle et du nôtre, Schiller, qui avait observé l'effet de ce mélange sur le public, l'exclut totalement de ses tragédies, après l'avoir employé dans les drames en prose de sa jeunesse. Schiller est une autorité que les romantiques ne récuseront point.

Mais si la promiscuité de deux élémens, tels que le tragique et le bouffon, cause un dégoût invincible, parce qu'il est instinctif, à tous les spectateurs, non préoccupés de doctrines littéraires, elle a, dans le drame musical, des résultats bien différens. Les effets purement dramatiques veulent être préparés et soutenus, comme tout ce qui s'adresse à l'intelligence. Il faut quelque temps et beaucoup d'art, pour que les dispositions morales du spectateur, prennent l'assiette qu'on leur veut donner. Mêler les contraires, c'est donc gâter l'effet produit et annihiler l'effet à produire, à moins de lier ces contraires par de longues et savantes transitions, presque toujours incompatibles avec la marche rapide d'un ouvrage de théâtre. Et encore, dans ce cas même, l'auteur renonce au plus précieux de ses avantages, à la progression d'un intérêt homogène. Toutes autres sont les conditions de l'opéra. Le musicien va droit à l'âme et il agit sur elle, sans aucune préparation logique. Un simple changement de rhythme, la substitution de la gamme majeure à la mineure, lui suffisent pour nous acclimater de suite dans un mode psychologique nou-

veau. quelque différent qu'il puisse être de celui qu'on a quitté. Bien plus; la succession immédiate des effets les plus contrastans, est fondée dans la nature de l'art musical, indépendamment de toute application. Que de quatuors de violon et de symphonies, où des morceaux gais et vifs, suivent avec le meilleur effet possible, des morceaux d'un caractère opposé. Quant à l'opéra, le mélange du sérieux et du comique y est plus qu'admissible; il lui est hautement avantageux. Comme les impressions de la musique sont incomparablement plus fortes que toutes celles du drame parlé, elles s'épuiseraient aussi bien plus vite, si on ne les variait. Les plus belles tragédies lyriques, *Idomeneo*, les deux *Iphigénie*, la *Vestale*, causeraient un peu de fatigue, sans les diversions qu'y apportent les danses, les intermèdes et autres accessoires de l'action. Les meilleurs opéras bouffes cesseraient d'amuser dès le premier acte, si les bouffoneries n'y étaient coupées par des morceaux de sentiment. Et voilà pourquoi Don Juan, qui réunit la quintescence de tous les effets musicaux, le suprême tragique et le comique suprême, est celui de tous les opéras qui plait le mieux aux connaisseurs et qui, certainement, fatigue le moins.

Or, la transition vivante et chantante du sublime au ridicule, c'est cette belle dame qui vient justement occuper la scène, au moment où nous parlons, et que je vous prie de regarder. Elvira présente deux faces très distinctes, suivant qu'on l'envisage dans son rôle ou dans sa partie, par rapport à soi, ou par rapport à elle-même, comme objet, ou comme sujet. Sous le point de vue objectif, qui est celui du rôle, le personnage n'est rien moins qu'agréable, aux yeux des hommes surtout qui le connaissent de longue date. C'est le croquemi-

taine ou le loup-garou qui, dans votre jeune âge, vous a poursuivis en tous lieux, sous la forme d'une maîtresse dont on était las, et qui plus tard est venu, sous les traits plus redoutables encore d'une légitime et vertueuse épouse, déranger, chaque fois, à point nommé, vos récréations les plus innocentes et vos passe-temps les plus doux. Mais que l'on considère Elvira sous le point de vue subjectif ou musical, et l'on voit en elle une nature d'exception et d'élite, une grande et noble femme. En elle, le musicien a personnifié le dévouement absolu, l'amour triomphant de l'abandon et de l'oubli, survivant aux humiliations, aux outrages et à l'espoir même. La ritournelle de l'air qui commence, va nous donner le signalement extérieur de la femme à grande passion. Ton imposant, *mi* bémol; rhythme ferme, majestueux et résolu; figures mélodiques qui savent ce qu'elles valent et vous disent: regardez-moi; belle prestance, des grâces nobles, un soupçon de coquetterie, mais du meilleur goût. Le prélude de l'orchestre est si positif, si brillant, d'une mélodie si caractérisée, il a tellement l'air d'être le thème principal, qu'on ne s'attend guères à lui voir préférer un autre motif. Eh bien, à peine est-il achevé, que le compositeur le recommence, note pour note, pour en faire quoi? l'accompagnement de la partie vocale. Et la partie de chant se dessine, mélodieuse, sur ce fond mélodieux et brodé, avec un naturel et une précision qui la gravent de suite dans l'oreille. Ce sont là des tours à la Mozart. *Ah che mi dici mai quell barbaro dov'è?* Elvire veut faire un *orrendo scempio;* elle veut percer le cœur de *l'impio*, si elle le trouve; elle est venue en poste de Burgos, tout exprès pour cela. Encore du tragique! non pas tout à fait. Notre maestro n'a été dupe ni des femmes ni du poëte leur

complice. Entendez-vous comme il traduit, dans la seconde moitié de l'air: *gli vo cavar il cor.* Il traduit ainsi: pleurante, je me veux jeter dans ses bras, pourvu qu'il veuille bien m'y recevoir. Mais que nous disent les traits imitatifs qui s'échangent, comme des signaux, entre le premier violon, la viole et la basse, fascinant l'oreille et éveillant une curieuse attente! Ils disent que Don Juan est là, au fond du théâtre, inaperçu d'Elvire Vous avez peine à reconnaître l'homme désastreux qui a paru et qui s'est évanoui dans l'ombre, laissant un cadavre pour témoigner de son passage. Don Juan *s'est lavé les mains;* il est frais et dispos, brillant de toilette, approvisionné de séductions et de belle humeur, comme il convient pour sa chasse matinale; son limier bipède le suit. La chasse parait devoir commencer heureusement. Une femme, toute seule, et ayant l'air de comprendre qu'il n'est pas bon que la femme soit seule, non plus que l'homme, voilà qui s'annonce à merveille. *Poverina! poverina!* fait Giovanni. *Cherchiam di consolar il suo tormento.* Et Leporello: *Cosi ne consol'mille e otto cento.* Remarquez la figure instrumentale, taquine et moqueuse, qui prolonge sa double note sur cet édifiant colloque. Après que Donna Elvira a conclu son morceau par un trait de bravoure et que la cadence classique y a ajouté le complément d'usage, Giovanni appelle la dame, du ton dont on pipe les oiseaux: *Signorina! Signorina!* la figure espiègle reparait, taquinant de plus belle, et voilà qu'à la cinquième mesure, le chanteur et l'orchestre s'arrêtent tout court, comme s'ils voyaient la tête de Méduse. Le morceau finit là, c'est-à-dire qu'il ne finit point. Le galant et la dame se sont reconnus. Admirons de tout notre pouvoir,

jouissons de tout notre appétit, mais ne perdons pas le temps à louer.

Don Juan qui se soucie très peu de recommencer la conquête d'Elvire, la laisse seule avec Leporello. Notre actrice a trop d'intelligence pour ressembler, comme beaucoup d'autres, pendant l'air du catalogue, à un chef de division, écoutant d'office, le papier que lui lit son subalterne. Elvire n'écoute point; elle se promène à grands pas sur le théâtre, puis se laisse choir sur un banc, abîmée dans ses réflexions. Leporello qui prend le silence de son auditeur pour de l'attention, méprise assez commune chez les auteurs, commence sa lecture *pian pianino,* avec le quatuor seul. Il ne s'agit pas de parcourir tout le volume, c'est un in-folio, mais seulement de montrer les chiffres totaux qui résument, pour Giovanni, la statistique de l'Europe. Le violon et la basse tournent régulièrement les feuillets, indiquant les royaumes et les provinces, mettant le doigt sur tel paragraphe ou tel chapitre, et Leporello lit à mesure qu'il trouve ce qu'il cherchait. *In Italia sei cento e quaranta.* Là, en gros caractères, vous voyez bien madame. Et les violons de courir tout ébahis avec les flûtes et de se récrier, tandis que les hautbois et les cors, gent goguenarde, discutent, en ricanant, l'énormité du chiffre. Arrivé au chapitre *Espagne,* notre historiographe qui, jusques-là, avait lu avec la monotonie d'un acolyte de paroisse, ayant ses lunettes sur le bout du nez, élève la voix, puis la baisse et la baisse encore, en enjambant la mesure sur la même syllabe, *ma-ma-ma in Ispagna.* Il est épouvanté de ce qu'il a à dire; il s'arrête. Artifice de style qui consiste à suspendre la narration, au moment où les auditeurs font bouche béante pour attraper le grand mot qui doit sor-

tir. Le coup ainsi préparé, on se rapproche de vous et l'on vous dit d'un ton grave et mystérieux: *Ma in Ispagna, son già mille e trè.* Hein! que vous en semble? *Mille e trè* répètent les violons; *Mille e trè*, répètent, après eux, le basson et le hautbois. A présent que l'oreille est bien sûre de retenir le chiffre incroyable, la narration devient plus rapide et elle continue en notes syllabiques: *V'han fra queste contadine, cameriere, citadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse.* Mais oui, les voilà qui défilent, par ordre d'ancienneté, dans l'orchestre. Le cortège est immense et il se compose en entier de femmes. Tout cela parle à la fois, jase et caquète, devise et babille, crie et gesticule, qu'on ne sait à qui entendre. Conclusion. La lecture achevée, Leporello veut y joindre quelques adages et maximes, tirés du code moral dont il nous a fait connaître, en abrégé, l'application pratique. On passe de *l'Allegro* à *l'Andante* et de la déclamation à la mélodie. Il y a tant d'évidence et de sagesse dans les aphorismes de Don Juan, que l'orchestre croit n'y pouvoir donner une adhésion assez franche. C'est à qui doublera le chant vocal avec le plus de complaisance, ou le redira avec le plus d'édification, ou le fortifiera par les gloses les plus convaincantes. Nous nous sommes arrêtés ailleurs aux portraits de la *grande maestosa* et de la *piccina*, après lesquels vient celui de la *vecchia.* Voyez ce qu'il en coûte de vouloir être jeune à soixante ans. Le pied glisse à la vieille folle; la voilà qui tombe, elle et sa perruque, sur une cadence rompue, en *si* bemol majeur. Le basson qui a pitié d'elle, lui donne le bras et l'emmène, non sans lui dire quelques mots très significatifs sur la nécessité de faire son testament. J'ai fini, madame. Puisque vous savez tout

maintenant, vous devez être parfaitement consolée. Je vous souhaite bien le bonjour. L'air du catalogue est le modèle le plus accompli du style bouffe, au dire des Italiens eux-mêmes, juges naturels et les plus compétens en cette matière, puisque le style bouffe tient en partie à leur langue.

Attention! voici de braves gens qui nous arrivent, fort allègrement, en *sol* majeur et en six-huit. Salut à la noce villageoise! Ce n'est ni l'églogue ni l'idylle; c'est Mazetto accompagné de ses amis, une troupe de paysans et de paysannes, avec leurs habits et leurs figures du dimanche, allant danser et boire; un chœur très gai, mais de cette gaieté qu'on aime à voir en bloc et en perspective, comme les troupeaux dans un paysage. C'est absolument le chant du peuple, qu'il est aussi beaucoup plus agréable d'entendre de loin que de près. Le petit duo des mariés s'encadre, avec un bon effet, dans les unissons bruyans des tutti: *Trallala! Trallala!*

Mais au milieu de ce chœur si franchement rustique, il y a quelqu'un qui, tout-à-l'heure, va nous chanter bien d'autres gammes. Ce quelqu'un est la mariée, Zerlina, dont Mozart semble être devenu amoureux, comme Pygmalion de sa statue. Vous est-il jamais arrivé, lecteur compatriote et, comme moi, gentilhomme campagnard, de vous rendre à une fête patronale du voisinage et d'y découvrir, dans un groupe de paysannes, une figure à laquelle toutes les autres servaient d'entourage et de relief, une de ces figures qu'on n'oublie pas aisément, lorsqu'on les a vues une fois. Sans doute, vous vous êtes dit que c'était là une cruelle erreur du sort, ou bien quelque princesse déguisée. Sans doute, elle doit avoir de l'âme, de l'esprit, du caractère, des désirs ambi-

tieux. Rester toujours paysanne, serait affreux pour elle. Il y a à parier gros qu'une connaissance plus intime avec votre idole, aura détruit quelques unes de vos suppositions, et c'est en quoi Zerline diffère de la plupart des villageoises qui lui ressemblent par l'extérieur. Zerline est précisément ce qu'on voudrait qu'elle fût. De l'âme, de l'esprit et beaucoup de vanité. En un clin d'œil, Giovanni a deviné qu'elle avait tout cela. Une beauté aussi charmante devenir la femme d'un misérable rustre! Comment lui, noble cavalier, le souffrirait-il! Allons ma belle, il ne s'agit que de changer d'épouseur. Giovanni pour Mazetto, le troc parait acceptable. Cependant, on hésite encore et la situation devenant mûre pour la musique, le plus délicieux *duettino* commence. Beaucoup d'amateurs trouvent que *l'Allegro* de *Là ci darem*, musique un peu triviale, est loin de répondre à *l'Andante*. Nous sommes de leur avis, mais avant de tourner cette observation en reproche, voyons si le compositeur n'aurait pas eu quelque bonne raison pour faire succéder une mélodie assez commune, à un chant de l'ordre le plus distingué. L'innocence, aux prises avec la séduction et faiblissant de plus en plus dans la lutte, était un tableau, sinon très édifiant, du moins très musical. Pour qu'il fût vrai, la séduction devait se faire sentir à l'âme des auditeurs, en même temps qu'elle pénétrait dans l'âme de Zerline, et ensuite la dignité morale du personnage vivait encore, tant que les paroles et la musique exprimaient la résistance. Mais du moment que Zerline a dit *andiam*, Zerline est tombée aussi bas qu'aucune des femmes qui peuplent le catalogue; et, si son nom ne va pas grossir la liste, elle le doit uniquement à des circonstances indépendantes de sa volonté, comme on dirait en termes de procédure.

Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor. Innocente est bon; le reste n'est pas mauvais non plus. Etablir une mélodie séduisante sur de telles paroles, masquer de traits flatteurs et élégans, une situation plus que commune, n'eût-ce pas été conniver en quelque sorte au déréglement des personnages et chercher à embellir le vice. Mozart s'en est bien gardé. Le chant de son *Allegro* n'exprime qu'une ivresse plébéienne; il nous montre une pauvre tête de paysanne entièrement tournée, à la vue d'un beau cavalier tout couvert d'or et de plumes et à l'idée des robes, des diamans et du carrosse qu'on lui promet. Déjà même elle rêve le bal. Entendez-vous le sémillant *pizzicato* qui fait pencher la modulation vers le ton de la quarte et la ramène de suite à la tonique, comme un leste danseur qui se balance, avec grâce, vis-à-vis de sa dame. Rossini n'aurait pas mieux fait, mais Mozart ne s'en est pas tenu là. Au milieu de la mélodie la plus coulante et d'une harmonie toute naturelle, établie sur une basse qui ronfle en musette, il a glissé un passage chromatique, dont l'effet est aussi remarquable que l'intention en parait calculée et profonde. (La septième et huitième mesures de *l'Allegro*). Cette complication harmonique, qui ne dure qu'un moment, n'est-elle pas un signe par lequel le musicien a voulu nous avertir de tout ce qu'il y avait de scabreux et de périlleux au fond d'une situation qui, par des chemins de fleurs, menait droit à l'abîme. Ainsi, *l'Allegro* de *Là ci darem*, le morceau sans contredit le plus faible de l'opéra, est encore un chef-d'œuvre de vérité, de la musique frivole et très significative, néanmoins, à la différence du texte qui n'est que frivole.

Elvire, l'inévitable, vient arracher la colombe des

serres du vautour, et éclairer la jeune villageoise sur le danger qui la menace.

Aucun de mes lecteurs n'a probablement entendu, au théâtre, le sermon musical que la femme délaissée adresse à la femme courtisée, l'air: *Fuggi il traditor,* auquel on ne conteste pas le mérite d'un beau travail, mais que l'on passe toujours à la représentation. Et l'on fait bien. Il serait curieux de savoir pourquoi Mozart a jugé convenable d'intercaler dans une partition, telle que Don Giovanni, un air imité de Händel, qui se détache de tout le reste, par la vétusté des formes du chant et de l'accompagnement, l'absence des instrumens à vent et par celle de l'expression dramatique; un morceau où l'on ne saurait voir qu'une étude de contrepoint très bien faite, sur des paroles prises au hazard. Est-ce fantaisie, caprice ou hommage déplacé à Händel que Mozart imita dans les chœurs d'église, mais qui ne fut jamais son modèle pour les airs de théâtre? Peut-être pourrait-on répondre à cette question par une autre question, et demander pourquoi, après la scène de l'apparition, dans le dernier finale, une scène pour laquelle le mot de sublime lui-même parait trop faible, nous trouvons un duo de la bonne vieille roche italienne, où Don Ottavio et Donna Anna filent amoureusement la tierce et la sixte: *Or che tutti, o mio tesoro?* Ne dirait-on pas quelque composition favorite, (il y a cinquante ans,) de Guglielmi, de Piccini, Sacchini ou Paisiello. En vérité, rien ne ressemble davantage à une plaisanterie, voire même à une mystification. Et que serait-ce par hasard, si notre héros, prévoyant que l'ouvrage serait joué ailleurs qu'à Prague, avait eu réellement l'intention de mystifier ses auditeurs; si blessé dans son amour-propre, dans ses convictions d'artiste

et ses intérêts de fortune, par l'ignorance des contemporains, Mozart avait crié à la postérité: juges que je ne verrai pas, voici d'un côté le grand Händel, mon maître pour l'église, mais qui aurait mieux fait, sans doute, de recomposer son style dramatique sur celui de Gluck, que de comparer Gluck à son cuisinier ; voici, d'autre part, les rivaux qu'on me préfère de beaucoup, à l'heure qu'il est. Ecoutez l'air anglo-germanique et le duo welche; c'est ainsi que les plus habiles et les plus fameux travaillaient avant moi; puis, écoutez le reste de l'opéra qui est de votre serviteur. Jugez et prononcez. Le jugement ayant été fait et la comparaison devenant inutile, on retranche aujourd'hui et l'air et le duo qui lui avaient servi de termes.

La journée a mal commencé pour Don Juan et elle continue de même. Anna et Ottavio viennent le prier de les aider à découvrir le meurtrier du commandeur ; Elvira, qui reparait de nouveau, le dénonce, non pas comme assassin, c'est une chose qu'elle ignore, mais comme traître et félon envers tout le beau sexe, ce qui est une accusation beaucoup plus grave. Ne sachant plus comment se débarrasser de cette Némésis en toque, qui s'attache à lui comme le guignon incarné et lui reproche ses méfaits, comme si elle était la survivante de sa conscience, Giovanni a l'audace de la déclarer folle. Il enrage et il est obligé de feindre la compassion. Anna et Ottavio sont partagés entre le doute et le vif intérêt que leur inspire cette femme qu'ils ne connaissent point. Voilà la matière d'un quatuor dont on chercherait vainement le pareil pour la facture et l'expression; une de ces scènes comme chacun de nous peut en avoir vues dans le monde, alors qu'un des acteurs, entraîné par la passion, jette loin de lui le masque des convenances

et que les autres, embarrassés ou émus, s'efforcent de le garder. Elvire y joue le premier rôle, parce qu'elle seule y montre son âme à découvert. Les mélodies d'Elvire sont toujours plus douces que ses paroles : *Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor. Mi già tradi quel barbaro, te vuol tradir ancor.* La phrase contenue dans les deux dernières mesures de ce solo, *te vuol tradir ancor*, est le motif principal, celui qui doit préoccuper le plus fortement l'imagination et l'oreille. Elle devient la désinence obligée d'autres périodes vocales très différentes; et, comme l'orchestre la répète chaque fois, des chants nouveaux commencent sur cette redite qui sert ainsi de mélodie et d'accompagnement, de fin et de liaison aux diverses parties du quatuor. Autant la scène offrait de variété et de nuances délicates, dans les sentimens et l'attitude respective des personnages, autant le compositeur y a employé et combiné de ressources musicales. Elans de la passion chez Elvire; intérêt affectueux, mêlé de quelque réserve dans Ottavio et Anna; fourbe audacieuse et à moitié comique dans les allocutions de Don Juan à ceux-ci, et colère mal retenue dans ses à parte avec Elvire; tous ces rapports spéciaux, Mozart a su les exprimer distinctement; toutes ces oppositions, il les a fondues admirablement dans l'unité de l'effet d'ensemble. Là, régnent conjointement, la mélodie la plus expressive et la déclamation la plus parlante, une modulation qui imprime à chaque phrase le cachet individuel de celui qui la prononce; un concours instrumental sans cesse varié, et toujours significatif et direct; là, vous trouveriez à peine quelques unes de ces marches parallèles qui font les délices des amateurs vulgaires, mais un contrepoint plein de vigueur et de grâce; des périodes

différentes de longueur, différentes de dessin, différentes de rhythme, entrelacées les unes dans les autres que c'est prodige à voir et prodige à entendre; quatre voix marchant en toute liberté et en toute égalité, pour maintenir la coexistence la plus harmonieuse qui fut jamais. Quel dommage qu'un problème de ce genre, ne puisse être résolu qu'en musique. Mozart voulait que tout fût original et varié au plus haut degré dans l'opéra des opéras, tout jusqu'à la forme des cadences et aux conclusions finales des morceaux. Ainsi, le quatuor se termine par la phrase-motif du commencement. La flûte et la clarinette l'inculquent une dernière fois à l'oreille, *pianissimo*, sur deux accords frappés en *pizzicato*. *Te vuol tradir ancor.* Retenez bien l'avis d'Elvira; elle vous le donne à ses dépens.

La prétendue folle se retire. Comme il y aurait du danger à la laisser seule, Giovanni déclare qu'il va la suivre, et en prenant congé de ses amis, il leur renouvelle ses offres de service. Ces dernières paroles, plus particulièrement adressées à Anna, éveillent dans son esprit un souvenir terrible. Le son de la voix et le regard de Giovanni, devenu brûlant en se fixant sur elle, lui font reconnaître le meurtrier du commandeur. Nous remontons au sublime tragique par un récitatif, moins richement instrumenté que le premier, mais non moins fort d'expression. La figure d'orchestre qui ouvre ce récitatif et en divise les phrases, s'interrompt et se répète comme un long cri de désespoir et d'horreur. C'est une épouvantable secousse dans la mélodie, une syncope convulsive, accompagnée de retards et de poignantes dissonances, parce qu'à l'exception des violons, les autres instrumens suivent une marche rhythmique naturelle, sans notes pointées ni ligatures. Sur les pauses, Anna

prononce d'une voix étouffée: *O Dei! — O Dei!* puis, attaquant le *la* aigu avec une énergie victorieuse qui dompte les suffocations de la douleur: *Quegli è il carnifice del padre mio!* Cadence parfaite de récitatif. De par le ciel, voilà un début oratoire que l'éloquence et la poésie envieront éternellement à la musique. Tout le reste de la narration répond à cet exorde sublime. Vu la quantité d'images qui se pressaient dans le texte du récitatif, Mozart y a employé une modulation brusque, fréquente et hardie.

Or sai chi l'onore marque l'apogée d'un rôle qui lui-même, dans son ensemble, est la plus haute création tragique de Mozart. Cet air prépare, en quelque sorte, et justifie l'intervention du surnaturel; il lui donne crédibilité et vraisemblance; il harmonise cet élément futur avec les autres élémens de la pièce. Anna se trouve dans un de ces momens, où il semble que la puissance de la volonté doit changer les lois de la nature et réagir sur le passé même. Entraînée par l'exaltation qui la domine, Anna a touché les limites du pouvoir occulte qui brise les scellés du tombeau et dont l'effrayante énergie de ses vœux la rend un moment dépositaire. Ce n'est plus une faible femme, réduite à de stériles larmes et à un désespoir sans remède; c'est une magicienne redoutable qui, par ses incantations, forcera l'éternel silence à lui répondre. Déjà, ses paroles produisent un retentissement inconnu. A sa voix, qu'animent des inflexions surhumaines, l'orchestre tremble, la profondeur s'émeut; des simulacres ardens voltigent et flamboient dans le vide; les invisibles se révèlent: Reine, nous voici, que nous veux-tu? (Les traits du hautbois) *Vendetta io chiamo!* et ce commandement souverain, cet appel miraculeux, qui fait tressaillir le cavalier de marbre

sur son cheval immobile, est aussitôt renvoyé, en éclats tonnans, par les échos de l'abîme. (Les traits imitatifs de la basse.) Mais soudain, ces invocations puissantes se changent en gémissemens; les larmes gagnent cette voix qui vient de commander au destin. *Rammenta la piaga del misero seno.* Pourquoi cette transition profondément mélancolique, au milieu de l'héroïsme surnaturel qui fait le caractère du morceau? Anna est certaine d'avoir été entendue; son œil, armé de clairvoyance, a percé le brouillard qui couvre la catastrophe; elle sera vengée, elle le sait, mais elle devine également à quel prix. Ta vie pour la sienne, tel est l'arrêt des invisibles (*). La fille du commandeur s'y résigne, l'intensité de son vouloir redouble, le cri de *Vendetta* retentit de nouveau; il frappe, coup sur coup, comme la foudre, et toujours les tonnerres souterrains l'accompagnent en grondant. Vainement, dans la péroraison, d'autres cordes viennent à vibrer qui accusent d'indicibles douleurs, une plaie mortelle, je ne sais quel malheur plus funeste encore que l'horrible événement de la nuit, un secret qu'Anna voudrait se cacher à elle même, cacher à Dieu..... Mais l'héroïne ne marchande point la victoire; son sacrifice est résolu. Vengeance sur celui qui a tué son père! vengeance sur celui qui a attenté à son honneur! vengeance sur celui que, malgré toute sa haine, elle tremble de ne pas assez haïr, l'infortunée! L'orchestre la lui promet solennellement, dans une courte ritournelle, et le pénultième accord, douce-

(*) Plusieurs d'entre les critiques, nos dévanciers, ont compris, comme nous, qu'Anna devait mourir après avoir accompli sa vengeance. C'était évidemment la pensée de Mozart, et nous en verrons les preuves dans la suite de cette analyse.

ment prolongé en rondes, jette comme un voile mystérieux sur cette scène, d'où les mystères les plus élevés de l'opéra prennent leur source.

Pendant que la ruine de Giovanni se prépare, lui est gaîment occupé à préparer une fête. Lui aussi va atteindre à une des sommités de sa nature, dans l'air: *Fin c'han dal vino calda la testa.* La plus haute énergie de la sensualité, opposée à la plus haute énergie du sentiment. Il y a, comme chacun sait, dans les voluptés matérielles les plus vulgaires, un fond de poésie qui en est le stimulant le plus vif et l'attrait le plus dangereux. L'ivresse du plaisir agit exactement sur l'homme, comme ferait le nectar olympien, mêlé avec l'eau du Léthée. Elle rajeunit le cœur et les sens, exalte l'imagination outre mesure, et décharge la mémoire de tout le cruel fardeau du positif. Alors, nos espérances les plus chimériques, nos vœux les moins exauçables, prennent un moment la place de la réalité absente. Tous les hommes sont à nous et toutes les femmes, pour parler comme Lafontaine; le regard de la beauté acquiert une attraction invincible; la musique joyeuse du festin est entendue, comme si elle sortait de nous-mêmes; le tournoiement du bal nous enlève dans les espaces imaginaires que l'on parcourt en roi, tout à son aise, et le sommeil enfin prolonge tout ce délire, jusqu'à l'heure où Job éveillé se retrouve, comme devant, sur son fumier, la tête lourde, l'esprit plombé, l'humeur maussade et triste, le corps épuisé et endolori. Tels sont les effets de cette poésie maudite, dont l'air *Fin c'han dal vino* nous offre la quintescence, puisqu'il respire la triple ivresse du vin, de l'amour et des mouvemens rhythmiques. Il n'était pas à craindre que semblable musique

demeurât sans pouvoir sur les pauvres pécheurs du parterre et des loges. Aussi, l'initiation de l'Europe aux merveilles de notre opéra, a-t-elle commencé par ce morceau, que l'on préféra longtemps à tout le reste et qui, aujourd'hui même, trouve encore, dans toutes les classes du public, les appréciateurs les plus nombreux sans comparaison. Les effets rhythmiques se font sentir aux organisations les moins musicales, et Mozart leur a accordé ici la part décisive que réclamait le texte, sans tomber, néanmoins, comme l'école Rossinienne, dans la musique de danse proprement dite. Don Juan est admirablement disposé et inspiré pour le bal; mais il ne danse pas encore, et le bal, d'ailleurs, n'est pas l'unique affaire qui l'occupe. Il savoure en imagination une bacchanale étourdissante, une orgie à perte de raison et d'haleine et des exploits amoureux, dont lui seul est capable. Tout ce délire du chanteur, exprimé dans la mélodie, se communique irrésistiblement à l'orchestre. Pas un instrument qui ne s'agite et ne se trémousse; la basse même, obéissant à l'impulsion générale, exécute des caprioles. De distance en distance, le boute-en-train de la compagnie, la flûte, fait claquer sa note aigue avec un à propos rhythmique qui stimule l'ardeur d'un mouvement déjà si fougueux, qu'on ne saurait le prendre assez vite. Après la dansomanie, qu'expriment avec tant d'élégance et de désinvolture, les phrases: *c'hi'l minuetto farai ballar; chi la folia farai ballar* etc. vient le mineur délicieux qui caractérise si bien un délire d'une autre espèce: *Ed io frà tanto dall'altro canto* etc. Et quel entrainement, quelle surexcitation de verve, dans les fréquentes reprises du motif, dont la dernière conduit à la pensée finale et capitale du morceau: *Ah la mia lista, doman matina, d'una decina devi au-*

mentar. Nous croyons Giovanni de bonne foi, dans son espoir athlétique; un gascon ne saurait chanter ainsi.

L'analyse de l'ouvrage, scène par scène et pièce par pièce, comme nous la faisons, est incomparablement plus facile que ne le serait celle d'aucun autre opéra, exécutée sur le même plan. Une suite non interrompue de chefs-d'œuvre, tous si haut placés dans l'ordre des productions musicales, qu'ils vous dispensent de l'éloge, et tous d'un caractère si différent, qu'on ne risque jamais de se répéter dans les idées ni les mots. En outre, chaque morceau s'y distingue par une clarté de sens et une fidélité d'analogie absolues qui n'admettent aucune hésitation sur ce qu'il y a à en dire. A chaque pièce, on est tenté de s'écrier: Que c'est cela! Oh! que c'est bien cela! Mozart a épuisé, dans cette partition, toutes les formes du style. Nous venons d'entendre un air dont l'effet prodigieux tient uniquement à la mélodie et au rhythme, un air d'une harmonie très simple et d'une instrumentation presque identique avec la partie vocale. Maintenant, voici un autre air: *Batti, batti, o bel Masetto* qui ressemble à une concertante pour l'orchestre, tout l'opposé du précédent pour la facture, et son égal pour la vérité de l'expression. Vous allez voir et entendre la femme en présence de son juge, expulsée de ses derniers retranchemens, les dénégations et les larmes, et cherchant, dès lors, à persuader plus qu'à convaincre, et à séduire plus qu'à persuader. La commission de Zerline était excellente pour le musicien; mais ne s'en est-il pas trop bien acquitté, demandera quelque critique rigoriste. Quoi, tout ce luxe de coquetterie et de captation féminines pour en faire accroire à Masetto, un imbécile de mari! la ceinture de Vénus, savamment déroulée, dans toute sa longueur, pour museler un ours!

Vous n'y songiez pas, maître Wolfgang; il y a dans votre air plus qu'il n'en faudrait pour tourner la tête à Don Juan lui-même. Sans doute; mais l'auditeur, ne fallait-il pas le séduire également? Allez, on ne se plaindra jamais du trop sur ce point là.

D'abord, nous avons ici une partie de violoncelle obligée qui domine sans la moindre interruption, depuis le commencement jusqu'à la fin. Vous l'entendez, cette basse insidieuse, comme elle tourne et serpente, comme elle bourdonne et nasille, comme elle agrandit indéfiniment le cercle de déception autour de la pauvre dupe. Sur cette harmonie séductrice, les violons roucoulent, changés en tourtereaux; la flûte marie ses plus doux soupirs à leurs trilles amoureux; quand la voix se tait, ses alliés et ses compères, les instrumens, parlent pour elle. Faites attention, je vous prie, à ce passage de quatre mesures qui ramène, dans la partie vocale, le motif de l'air, varié en croches doubles, afin qu'il s'adaptât plus exactement au dessin de cette ritournelle. Il y a cinq instrumens: le basson qui marche avec le violoncelle, partie obligée et continue; la flûte qui les imite, mais en sens contraire; le cor, chargé de tenir la note de basse; et le hautbois qui, descendant la gamme en croches syncopées, assaisonne le tout de dissonances fugitives, aussitôt résolues que senties. Rien ne chatouille plus délicieusement l'oreille que ce passage. Quant à la mélodie vocale, c'est la naïveté et la candeur villageoises toutes pures, c'est l'innocente petite Zerline qui prodigue les plus tendres caresses à son cher petit Masetto et lui demande, du ton le plus ingénu, ce qu'elle a fait pour être traitée si durement. Humble mais trop fidèle représentant du sexe fort, en cette occasion, le cher Masetto n'a plus envie de battre; c'est à peine s'il

résiste à l'envie d'embrasser la friponne. Hélas, qui de nous n'a été *masetto* et *masettissimo*, mille fois de sa vie pour une. *L'Allegro* proclame le grand triomphe de la femme. *Pace pace, o vita mia.* Dès ce moment, l'art et l'artifice, déployés dans *l'Andante*, deviennent inutiles; le violoncelle, quittant son allure tortueuse, se met à courir en gammes agiles et en arpèges sémillans; l'orchestre ne fait plus qu'accompagner; Zerline s'abandonne à une joie folâtre, et l'air finit sur les traits de basse qui survivent de quelques mesures à la voix, et bourdonnent *pianissimo*, sur la grosse corde, tels qu'un ricanement lointain.

Nous sommes arrivés au finale du premier acte, chef-d'œuvre du musicien autant que du poëte. Dans ce finale, à jamais modèle, l'action est conduite avec un art que ne désavouerait pas l'auteur dramatique le plus consommé. Les situations y naissent naturellement les unes des autres; le grave s'y mêle au doux, le plaisant au sévère, le bouffon au tragique, sans effort ni embarras quelconques; chacun parle sa langue et agit comme il doit agir; les personnages se réunissent et se groupent, non pas seulement pour l'affaire du public, qui est de les entendre chanter, mais aussi pour leurs propres affaires, ce qui les oblige à chanter de leur mieux; et enfin, au milieu de tout cela, une gradation admirable, une suite de tableaux toujours plus animés, plus intéressans et plus complets, qui appellent la totalité des ressources du musicien, établissent, pour ainsi dire, une enchère du talent sur lui-même, et vont placer sur la conclusion, comme sur le dernier degré d'une échelle, le maximum des effets auxquels il puisse atteindre, en toujours se surpassant.

Ce développement magnifique et progressif imposait aux deux auteurs du finale, le devoir de le commencer, com-

me on commence la gamme, par le ton le plus bas. Ce n'est d'abord qu'une nouvelle brouille survenue entre les mariés, un duo conjugal, où Masetto, qui n'a pas encore chanté jusques-là, déploie un caractère lyrique tout à fait conforme à son rôle. Mozart avait certainement entendu sur quel ton les paysans parlent à leurs chevaux ou à leurs femmes, lorsqu'ils sont en colère, et comment les femmes, paysannes ou non, répondent à leurs maris, quand elles ne savent plus que dire. Un duo plein d'originalité et de malice. Cette fois, le souverain réel du ménage est obligé de faire la volonté du souverain nominal. Don Juan paraît et avec lui toute la fête, transportée sur la scène, en splendides accords. *Su corragio o buona gente.* Amusez-vous canaille; mangez, dansez, buvez tout votre soûl. Et les braves gens croient ne pouvoir saluer assez bas, ni crier assez haut, en reconnaissance d'offres aussi libérales. Un geste, moitié impérieux et moitié affable, les engage à entrer dans la maison. La multitude s'écoule peu à peu, le chœur se perd dans le lointain et il n'en reste qu'un *ut*, martelé à petits coups par le second violon, tonique sur la dernière mesure du chœur et dominante à la mesure qui suit, lequel *ut* nous amène un autre duo, quelque peu différent du premier. *Andante fa* majeur $^3/_4$. Giovanni demeuré seul avec Zerline, retrouve auprès d'elle, sa voix et son accent de *Là ci darem.* Zerline a beau chanter: *ah lasciate mi andar via;* ses mélodies la trahissent; son cœur palpite encore bien tendrement, à la vue du charmant cavalier. Mais voici qu'une modulation, qui affecte l'oreille comme un contretemps désagréable, vient rompre le charme. *Masetto! Si Masetto*, fait le contrariant personnage. Eh, arrivez donc, méchant que vous êtes: *La povcrina non può*

più star senza di te. Cette allocution bénévole de Giovanni conclut sur une cadence en trille de la gravité la plus comique, et que Masetto lui rend, note pour note: *Capisco si Signore.* On ne saurait imaginer quelque chose de plus délicieusement bouffon. En ce moment, l'écho du bal, (*Allegretto* 2/4) arrive de l'intérieur de la maison, dont la façade s'illumine, à mesure que l'obscurité se répand sur la scène. Rumeur joyeuse et *crescendo*, dans l'orchestre dramatique. Les mariés vont rejoindre leur société plébéienne et font place à la bonne compagnie. Anna, Elvira et Ottavio arrivent masqués, en dominos noirs. Le ton mineur qui les annonce, témoigne que ce n'est pas pour danser que ces personnages se rendent à la fête. Oh que l'on reconnait bien la fille du commandeur, aux premiers mots qu'elle jette dans la conversation musicale: *Il passo è periglioso.* Toujours grande et toujours pathétique! La voix du bal arrive de nouveau à l'auditoire; on joue le fameux menuet sur lequel s'établit aussitôt une ravissante causerie, bouffonne d'un côté, sérieuse de l'autre, entre Giovanni et Leporello, qui se montrent à la fenêtre, et la société masquée qui est en bas. Celle-ci est invitée pour la fête et elle accepte. Avant de toucher le seuil de perdition que l'innocence ne franchit jamais impunément, les masques invoquent le ciel pour qu'il les soutienne et les protège. *Adagio si* bémol majeur 3/4, silence général du quatuor. Portées sur les accords des instrumens à vent, les voix s'élèvent et rayonnent dans cette harmonie diaphane. Les émanations de ces trois âmes, rapprochées par les mêmes vœux, mais si diversement trempées d'ailleurs, s'unissent dans la prière et ne s'y confondent point. Elvira a de sublimes élans; mais Anna seule est capable de se maintenir dans les hautes régions

de l'extase, où son âme est comme acclimatée. C'est elle qui dirige l'invocation, avec une entière confiance en la justice de Dieu; elle, qui est le centre du groupe et le foyer du rayonnement. La partie d'Ottavio, la moins saillante des trois, a été disposée de manière à donner seulement le relief le plus avantageux aux deux autres. Aucun maître n'a jamais possédé, comme Mozart, le secret de la combinaison des périodes et de l'entrelacement des parties, à dessins multiples; un art auquel tient surtout l'inexprimable effet du trio des masques, l'ondulation lumineuse, le flux et le reflux de mélodie qui nous montre le tableau du musicien, comme une gloire de peinture mouvante, balancée dans les airs, au milieu d'une triple auréole. L'accompagnement, plaqué en larges accords, tel qu'un fond de ciel, n'a d'autre figure que des arpèges de clarinette, sur les notes graves de l'instrument, combinés, çà et là, avec les traits du chant vocal. Quelle magie, dans cet accompagnement si simple! Sur la ritournelle, nous entendons la fin de l'invocation passer de bouche en bouche dans l'orchestre, et toujours en montant, comme si d'invisibles hiérarchies se relayaient dans l'espace, pour porter l'offrande des cœurs jusqu'aux pieds du Très-Haut.

Cette scène est un nouveau progrès de l'action idéale, qui se cache derrière l'action matérielle du drame, un second appel aux prodiges qui doivent s'accomplir.

La théâtre change; nous sommes dans la maison de Don Juan, au milieu de la fête. Avant de voir ce qui s'y passe, il convient de jeter un coup d'œil sur les localités et de dire quelques mots de l'arrangement scénique, qui est ici une chose de très haute importance. Cet arrangement, sur nos théâtres de Pétersbourg, était tellement le contraire de ce qu'il fallait et de ce que

Mozart lui-même a prescrit, en toutes lettres, que les effets les plus originaux de la scène du bal, se trouvaient entièrement perdus pour les yeux, aussi bien que pour l'oreille. Mozart a placé trois orchestres de danse sur le théâtre; chez nous, il n'y en avait pas un; tout se trouvait dans l'orchestre dramatique, c'est-à-dire que tout y était confondu. Mozart fait exécuter trois danses à la fois, un menuet, une contredanse et une valse, ce qui suppose nécessairement trois salles communiquant l'une dans l'autre, car il serait assez difficile de danser en même temps, dans la même chambre, sur un 3/4 un 2/4 et un 3/8. Musiciens et danseurs y perdraient certainement la mesure. Chez nous, le théâtre n'offrait qu'une seule pièce et, pour éviter l'embarras ci-dessus indiqué, on n'y faisait danser que le menuet, mais sans retrancher de l'orchestre l'anglaise et la valse, d'où résultait un brouillamini que rien n'explique à l'auditeur. En outre, il n'y avait qu'un ou deux violons pour chacune de ces danses, moins les basses spéciales que le compositeur leur a données. Pas une phrase distincte de ces instrumens, perdus dans la foule de l'orchestre, n'arrivait ainsi à l'oreille. Ils ne servaient qu'à gâter le menuet. Nous croyons que pour avoir l'intelligence mélodique et rhythmique d'une combinaison qui peint si admirablement et si naturellement le tumulte de l'orgie, arrivé à son comble, les forces numériques du deuxième et du troisième orchestres doivent se composer de la moitié des musiciens qui jouent dans l'orchestre principal. Quatre violons et une grosse contrebasse pour chaque, s'il y avait, par exemple, vingt instrumentistes d'occupés au menuet. Maintenant, suivons notre représentation imaginaire de l'opéra que la chute de la toile avait un moment interrompue, après le trio des masques, afin de

nous épargner le désagrément des préparatifs à vue. — Une salle, magnifiquement décorée et éclairée, communique, par le fond, à deux autres salles ou galeries, représentées en perspective, également éclairées et remplies de monde. A chacune des portes qui y conduisent, se tient un groupe de musiciens ; l'orchestre principal est placé sur le devant de la scène. C'est l'orchestre de la bonne compagnie ; il est au complet : deux violons, alto, basse, cors et hautbois, tous beaux messieurs, en grande toilette du dernier siècle, poudrés à frimas et l'épée au côté. *Es sind Musici*, comme qui dirait des artistes. Les orchestres latéraux son destinés aux plaisirs des villageois ; une partie de violon et une basse en font tous les frais, la basse improvisée comme d'usage. Ici, plus de messieurs, ni à droite ni à gauche ; mais de chaque côté, une demi-douzaine de figures grotesques, aux coudes percés, au linge plus qu'équivoque, aux bretelles apparentes et au nez rubicond. Chaque bande a devant soi une table chargée de pupitres, pour la forme, et de bouteilles de vin sans verres, pour les nécessités réelles de l'exécution. *Dies sind Musikanten*, comme qui dirait des racleurs de bastringue. Les groupes, répandus sur la scène, présentent le désordre pittoresque d'un tableau de Teniers. Ici, un comité de buveurs ; là, un tendre duo en pantomime ; plus loin, des individus jouant aux cartes ; d'autres, passant philosophiquement des bras de Bacchus dans ceux de Morphée ; quelques uns, sous les tables, y ayant passé déjà ; plus loin encore, d'élégans danseurs, couverts de plumes et de broderies, qui se promènent en long et en large avec leurs dames-paysannes, en attendant la reprise du bal ; des laquais, galonnés sur toutes les coutures, circulent avec des rafraichissemens et servent les vilains avec la contenance

du plus profond respect. Dames et cavaliers usent largement de la noble hospitalité qui leur est offerte. Au centre de l'orgie, apparait celui qui en est l'âme, resplandissant de beauté et de parure, donnant avec une grâce d'Amphitryon inimitable, des ordres à Leporello, son majordome. Tout ce tableau se déroule de lui-même à l'imagination, pendant *l'Allegro mi* bémol majeur $^6/_8$ qui nous introduit dans les grands appartemens de Giovanni. Il est des morceaux de notre opéra que les plus grands compositeurs reconnaitraient, hautement ou tacitement, pour être placés au dessus de tous les efforts de l'émulation et de la concurrence; il en est d'autres dont il semble à chacun qu'il en aurait fait autant. Lesquels étaient les plus difficiles à faire? Nous le saurons, du moment que les uns ou les autres auront été égalés. En fait de musique légère, rien ne parait certes plus léger que cet *Allegro* $^6/_8$ qui vient après le sublime et savant trio des masques. De la musique qui, sans être de danse précisément, pourrait se jouer dans les entr'actes d'un bal et se jouer toute seule, parce qu'elle est comme indépendante des parties du chant. De leur côté, les voix chantent et déclament sur cette mélodie complète, liée dans toutes ses phrases, du commencement jusqu'à la fin, comme si elles ne pensaient pas plus à l'orchestre, que l'orchestre ne pense à elles. L'esprit du bal anime l'instrumentation; dans les parties de chant, sont détaillés les petits faits et les petites intrigues qui marquent habituellement la durée d'une réunion dansante. Nous avons le jaloux qui surveille sa femme et le célibataire qui la convoite élégamment, le tout sans qu'il y paraisse. Giovanni et Leporello ne sont ostensiblement occupés qu'à faire les honneurs de chez eux: *Ehi caffe! ciocolate! sorbetti! confetti!* Il s'agit

bien de cela pour Masetto. *La bricona fa festa*, voilà ce qui l'occupe, lui, et le tourmente, et fait que les morceaux lui restent dans le gosier. En voyant la figure renversée du cher homme, Zerline ne peut s'empêcher de sourire et de répéter après Don Juan: *Quel Masetto mi par stralunato.* Déjà, le bal lui monte passablement à la tête. Tant pis pour celui qui a eu la sottise de l'y conduire. Nous ne connaissons pas de mélodie plus ronde, de grâce plus facile, de naturel plus parfait, de gaieté plus gaie, d'illusion dramatique plus illusionnante, que ce mouvement.

Maestoso, $^{2}/_{4}$, *ut* majeur, l'orchestre au grand complet; trompettes et timbales. Leporello va au devant des masques, avec la gravité pompeuse d'un maître des cérémonies, chargé de conduire à leurs places, les dignitaires qui doivent figurer à un gala de cour. *Venite piu avanti, vezzose mascherette.* Giovanni qui ne s'attendait pas à recevoir de dames proprement dites, reconnait des personnes de sa classe, dans celles qui lui arrivent. Il leur fait un accueil, où perce la dignité hautaine du grand seigneur, qui veut bien s'oublier avec le peuple et pour cause, mais non avec ses égaux. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta.* Et le chœur de répéter avec la sonorité la plus éclatante: *Viva, viva la liberta!* Quand les cris de liberté retentissent de cette force, dans la multitude, il n'en résulte jamais rien de bon, comme on sait. Vous allez voir. Giovanni ordonne la reprise du bal, les danseurs se placent; l'orchestre dramatique dépose ses armes, et le premier orchestre de danse attaque le menuet que nous avons déjà entendu de loin. Cette fois, on le joue d'un ton plus haut, en *sol.* Les paires réunies dans la salle du devant, se mettent en branle et figurent le pas noble et

grave où Vestris l'ancien, trouvait un sujet de si profondes méditations. N'est-ce pas le cas de nous écrier avec ce grand homme qui se casait modestement, parmi les gloires contemporaines, entre Frédéric et Voltaire: *Que de choses dans un menuet!* Elles sont incroyables, en effet, toutes les choses que porte le menuet mozarien. Ni Atlas, ni même Rappo, le célèbre Hercule de notre foire de Nijni, n'en pourraient soulever la moitié sur leurs épaules. Pendant que les figurans tracent, sur les planches, le *Z* classique, où se déployaient les grâces virginales de nos grand'mères, les rapports des personnages se compliquent de plus en plus. Giovanni danse avec Zerline et lui parle, en attendant mieux; Mazetto, particulièrement recommandé aux soins de Leporello qui veut lui servir de partenaire, se débat contre le coquin, tel qu'un bouc récalcitrant que l'on traîne par les cornes. Anna, témoin de ces manœuvres, ne peut retenir son indignation; elle l'exprime dans une phrase énergique: *Resister non poss' io!* Elvira et Ottavio la conjurent de se modérer. Sur ce, l'envie de danser reprend également le monde qui se tient dans la salle de droite; mais là, on ne veut pas de menuet; on demande une contredanse. L'orchestre N° 2 accorde: *sol-ré, la-mi*. La basse pince son *sol* pour le faire baisser, après quoi, le prélude de guinguette obligé, puis, le gaillard $^2/_4$. Dans la salle de gauche, on se prononce pour la valse. Alors, l'orchestre N° 3, après avoir accordé, pincé et préludé tout de même, prend un mouvement d'enfer; les couples volent dans le tourbillon du $^3/_8$; quelques uns roulent sur les planches, culbutés par les forces contraires de la mesure et du vin. Quand les spectateurs *verront* danser la contredanse et la valse, ils en *entendront* aussi la musique. Et le me-

nuet que fait-il? Le menuet, dont la gravité espagnole ne s'est pas dérangée un moment en faveur du drame, ne se dérange pas davantage pour les sauteries des salons voisins. Le menuet, c'est le juste d'Horace; le monde croulerait autour de lui, qu'il ne changerait pas un iota à son allure. Et les affaires des personnages? Les affaires des personnages vont comme on les voit toujours aller, en pareilles circonstances; c'est-à-dire que le mouvement du triple bal les favorise, loin d'y apporter le moindre obstacle!

Combiner, d'une manière telle quelle, trois rhythmes différens, n'est pas chose énormement difficile en composition. Aussi, le tour de force n'est-il pas là. Le grand trait de génie, dans cette espèce de sabbat musical, c'est l'invention de la mélodie du menuet, laquelle d'abord, en sa qualité de chant principal, devait être simple, claire, agréable à l'oreille, parfaitement scandée et parfaitement adaptée au caractère du pas qu'elle conduit. Il fallait, en second lieu, qu'elle se prêtât avec une merveilleuse souplesse, aux phrases mélodiques et déclamatoires des chanteurs, c'est-à-dire au langage des passions les plus diverses. Troisièmement enfin, cette mélodie devait porter deux autres mélodies instrumentales, contrastantes avec le menuet et entre elles, non seulement par le rhythme, mais encore par le choix des figures, par le caractère esthétique de chacune des trois danses. Disjoignez ces mélodies et écoutez-les séparément. Rien de plus favorable au déploiement des grâces nobles, des ronds de jambe moelleux, que le menuet; rien de plus sautillant que la contredanse, et rien de plus valsant que la valse. Le premier marche au pas de procession; la seconde est vive, sans être pressée; la troisième va comme le vent. Cette rapidité extra-

ordinaire vient de ce que la valse n'est pas exactement un $^3/_8$, par rapport aux deux autres rhythmes. Sa noire pointée n'a que la valeur d'une simple noire, dans le mouvement général, en sorte qu'une mesure de menuet équivaut à trois mesures de valse. N'avions-nous pas raison de dire: que de choses dans un menuet!

Mais, tout à coup, des cris aigus se font entendre derrière la coulisse. *Gente ajuto!* Les trois orchestres et tous les groupes dansans s'arrêtent à la fois, et l'orchestre dramatique, oisif pendant le bal, attaque avec impétuosité un *Allegro assai* $^4/_4$ *mi* bémol majeur qui commence par un unisson formidable, extrait, note pour note, d'une scène *d'Idomeneo*. On se précipite vers la porte latérale, par où Zerline a été enlevée. *Ora grida da quel lato, Ah gittiamo giù la porta.* A ces phrases menaçantes du chœur, se mêlent, admirables de modulation, les cris plaintifs de la victime. Les violons frappent, à coups redoublés, sur les accords tonique et dominant de *ré* mineur; la porte cède. *Fa* majeur, $^4/_4$, *Andante maestoso*. Zerline est sauvée; Don Juan paraît avec elle, traînant Leporello par les cheveux: *Ecco il birbo!* Mauvaise farce dont personne naturellement ne sera dupe. Il le sait bien; car, à tout événement, il a mis des pistolets à sa ceinture. Les personnages masqués se démasquent; Giovanni éprouve quelque trouble, en les reconnaissant. Belles phrases en imitation canonique, paroles tremblantes de colère, syllabes qui tombent, une à une, comme pour peser davantage sur la conscience du délinquant. *Tutto tut-to-gia-si-sa.* Chacun articule individuellement ses griefs. Mais bientôt l'indignation de tous a trouvé une voix collective; elle éclate enfin, cette sublime tempête, le chœur: *Trema, trema scelerato,* couronne dernière et la plus

éclatante, superposée sur toutes les couronnes du finale. *Ut* majeur *Allegro*. Telle est la violence du premier choc, que Giovanni lui-même en est ému: *E confusa la mia testa*. Sa partie, disposée en phrases responsives ou répliques, pour dialoguer avec le chœur, nous montre le personnage sous un jour nouveau. Jusques-là, Don Juan n'avait fait que se jouer avec l'humanité; un meurtre, deux tentatives de viol, c'étaient misères. Maintenant, il va se dresser, pour la combattre, de toute la hauteur de sa nature titanienne. Il n'est pas d'effort désespéré qu'on ne tente pour l'ébranler; pas d'élément de haine et de vengeance, dont on n'essaye contre lui le pouvoir destructeur; pas de malédiction qu'on n'appelle sur sa tête coupable. D'abord, toute cette masse de colère se concentre dans un unisson qui finit par appuyer convulsivement sur l'âpre et inharmonique intervalle de la tierce diminuée: *fie-ra crudelta;* puis, elle frappe comme la foudre sur l'octave *trema;* puis, s'échelonnant enfin sur une gamme chromatique ascendante, elle lutte, avec une obstination forcenée, contre la pédale de la basse: *Tre-ma, trema trema o scelerato*. Mais c'est peu de l'exécration du genre humain; le ciel même se déclare contre l'impie. L'orage vient mêler son harmonie tonnante, aux fureurs harmonieuses du chœur et de l'orchestre; l'éclair brille et se croise dans les triolets des violons. Cet ouragan de voix et d'instrumens avançant toujours, par sauts de tierce et de quinte, s'élève, de plus en plus, à l'aide de la modulation, comme s'il voulait escalader les nues et s'y réunir au tonnerre. Il n'y a pas d'éloge possible pour l'auteur d'une telle musique, mais nous devons un remercîment au poëte qui la lui a inspirée.

Odi il tuon della vendetta
Che ti fischia intorno.
Sul tuo capo in questo giorno
Il suo fulmine cadrà.

Don Juan confus, ou pour mieux dire, désappointé d'abord, redevient calme en face du péril. L'aspect d'une multitude furieuse qui en veut à ses jours, l'éclat d'une arme tirée de son fourreau, le roulement du tonnerre, le rendent à lui-même; il retrouve son assiette, à mesure que le monde parait chanceler autour de lui, et il s'écrie dans la pleine conscience de ses forces, balançant, à lui seul, et le chœur et l'orchestre et l'orage: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa.* Qu'il fallait de grandeur, pour *réaliser* l'image contenue dans cette phrase qui n'est, en elle-même, qu'un lieu commun d'héroïsme, une hyperbole assez banale, parce qu'elle en dit trop pour la poésie des vers. Mais lorsqu'on entend cette voix tonnante, qui perce les masses du chœur et rivalise avec la tempête, qui entraine tout le chœur après elle et le fait tournoyer dans le mouvement accéléré et canonique, qu'elle imprime au morceau vers la conclusion, alors le texte précité cesse d'être métaphorique. Le fer brille aux mains de Giovanni; son regard est celui de Méduse vivante; la foule intimidée s'ouvre involontairement pour lui laisser passage. Lui, parvenu au fond du théâtre, sans autre obstacle, rengaine son épée, décharge ses pistolets en l'air et disparait, en poussant un éclat de rire infernal, comme le disait Da Ponte. Le musicien lui accorde neuf mesures de ritournelle pour cette pantomime.

En attendant le second acte, décidons, avec le régisseur, comment et par où cet acte doit commencer. Lors-

que Don Giovanni fut monté à l'opéra italien de Vienne, Mozart y ajouta quatre pièces nouvelles qui, plus tard, furent réunies à la partition, en forme de supplément, mais sans indication des places respectives qu'elles devaient occuper dans le drame. Ces quatre pièces sont: 1) L'air d'Elvira, précédé d'un récitatif obligé: *Mi tradi quell alma ingrata.* 2) Un air pour Masetto: *Ho capito, signor si.* 3) L'air d'Ottavio: *Della sua pace la mia dipende* et 4) Un duo entre Leporello et Zerlina: *Per queste tue manine.*

Ho capito est un air d'un tour aussi galant, d'un chant aussi aimable, et d'une déclamation aussi polie, que le sont les phrases de Masetto, au commencement du premier finale, mais le duo *presto presto* vaut mieux que l'air et il caractérise le personnage d'une façon beaucoup plus originale. Il était inutile de répéter le signalement de l'individu; car, un zéro multiplié par zéro, fera toujours zéro.

Quant au N° 4, on voit, dans la partition, qu'il devait se lier à l'air de Leporello: *Ah pietà, signori miei.* C'est une concession forcée du musicien, au goût local de la partie la moins fashionnable de son public. M.r Rochlitz donne l'avis suivant aux directions qui seraient tentées d'utiliser une scène aussi peu digne de notre opéra: « Zerline trouve Leporello, n'importe où; elle l'attache à n'importe quoi; Leporello se débarasse de ses liens, n'importe comment, et s'échappe. » Nous n'avons jamais eu le déplaisir de voir cette plate facétie sur aucun théâtre.

Si le plus beau de tous les airs de ténor, *Il mio tesoro intanto,* se trouvait dépasser les moyens du chanteur, la cavatine destinée à le remplacer sur le théâtre de Vienne, serait encore une fort belle chose pour une

pièce de rechange. Coulante, mélodieuse, suave, passionnée, admirablement mesurée à la taille d'Ottavio, elle se distingue par l'originalité d'invention, par des fragmens exquis de dialogue instrumental et par une modulation de *mi* bémol en *si* mineur naturel, d'un effet ravissant. Il n'est certainement pas un dilettante qui ne demandât la conservation de cette délicieuse cavatine; mais la difficulté est de savoir où la placer dans un drame, où la musique déborde le libretto, pour ainsi dire. Puisque vous y tenez absolument, nous marquerons son tour après le duo du premier acte, *Fuggi crudele, fuggi!* ou, si vous l'aimez mieux, après l'air *Or sai chi l'onore*. Elle y sera un peu à l'étroit, un peu écrasée peut-être; mais décidément, on ne saurait lui trouver une autre place.

Reste le grand air d'Elvire. Débattre la conservation ou la suppression d'un pareil morceau, serait un crime de lèze-musique au premier chef, et ce n'est pas nous assurément qui nous en rendrons coupable. Le fait ou plutôt le forfait de la suppression, doit retomber, de toute son énormité, sur qui de droit, sur les régies théâtrales ou les chanteuses; à moins cependant que force majeure ne les excuse, par exemple l'impossibilité de chanter l'air. Il est effectivement très difficile et très haut, comme tout ce que Mozart a composé à l'intention de la Cavalieri. Pour nous, il s'agit uniquement de lui trouver la place la plus convenable. Dans sa version allemande de Don Juan, M.r Rochlitz le fait venir à la suite de l'air du catalogue. Sous le rapport dramatique, cette place est bien choisie, mais pas aussi bien, nous croyons, sous celui des convenances musicales, attendu que le premier air d'Elvire: *Ah chi mi dice mai* précède immédiatement l'air du catalogue et qu'il

est en *mi* bémol majeur, comme *Mi tradi quell'alma ingrata*. Deux morceaux aussi considérables, chantés à la distance d'une scène, par le même personnage et dans le même ton, cela ne serait avantageux ni pour la chanteuse, ni pour les auditeurs. Nous ferons par conséquent un autre choix; nous placerons l'air ajouté d'Elvire au commencement du second acte, et cette disposition nous paraît réunir toutes sortes d'avantages. D'abord, elle égalise les deux actes de l'opéra, quant à la répartition quantitative et qualitative des morceaux de musique; elle attache à la reprise de l'action, un début imposant et grandiose; elle donne à la chanteuse le temps de reprendre haleine, pour l'exécution de son air principal et le plus difficile et, finalement, elle permet au duo bouffe, qui est le N° 1. du second acte, dans la partition, de commencer de suite après la sortie d'Elvire; le ton de *sol* majeur pouvant suivre très bien celui de *mi* bémol majeur, sans accord intermédiaire.

On commence. Le théâtre, frappé d'un clair de lune, représente un lieu planté d'arbres, avec des échappées de vue pittoresques. La lune n'est pas visible, par la raison qu'une lune de théâtre est presqu'aussi ridicule qu'un soleil de théâtre; mais on voit aux gradations de la lumière, que le foyer en est caché derrière un massif de verdure. A droite, est une maison élégante, dont la façade est garnie d'un balcon. Elvire, rentrée chez elle, vers les onze heures du soir, accablée de tout ce qu'elle a vu à l'exécrable fête de Don Giovanni, s'est assise mélancoliquement devant sa porte. Elle songeait au sort que l'ingrat se prépare; elle entrevoyait pour lui un châtiment affreux, inévitable; et, tout en faisant des vœux de vengeance, elle tremblait qu'ils ne fussent exaucés. Ces pensées qui ont occupé le personnage

dans l'entr'acte, se changent en une effusion lyrique, au moment du lever de la toile. Elvire se lève aussi et elle déclame, d'une voix émue, le superbe récitatif instrumenté: *In quali eccessi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avalto il sciagurato.* On voitcombien ce texte est d'accord avec la place que nous avons assignée à l'air: *Mi tradi quell alma ingrata,* un de ceux qui portent le plus nettement le cachet de son auteur et qui ressemblent le moins à aucun autre air à nous connu. La facture spéciale et le caractère tout particulier de cet admirable morceau, tiennent à ce que Mozart n'a traduit ici ni la situation dramatique, car il n'y avait pas de situation proprement dite, ni les paroles qui ne se rapportent point et ne pouvaient même se rapporter exactement à l'état psychologique du personnage. Elvire, partagée entre l'amour et la vengeance, livrée à une fluctuation de sentimens contraires, ne s'y abandonne point, comme si des causes immédiates et actuellement agissantes les provoquaient tour à tour; ses malheurs datent de loin. Elvire s'examine intérieurement; elle veut se rendre compte de ce qu'elle éprouve; elle invoque des souvenirs qui viennent se fondre dans les impressions du moment; elle est dans un état de quiétude imparfaite, où la sensibilité se trouve tempérée par une sorte de méditation vague ou de rêverie; en un mot, Elvire a passé du domaine de la musique appliquée, dans celui de la musique pure; et Mozart, charmé de cette découverte, traita, en conséquence, le morceau dans les formes d'une pièce instrumentale. Le thème roulant qu'il adopta, domine, à peu près sans interruption, diversement reproduit et imité, dans la partie vocale et l'orchestre, en majeur et en mineur, dans tous les modes circonvoisins de la tonique. Il tourne sur son axe comme un cylindre

dont la surface, chargée de peintures, éblouirait les yeux, en leur offrant une succession rapide de formes et de couleurs, multipliées à l'infini, par le mouvement de rotation. Outre le fonds communal que se partagent les instrumens et la voix, celle-ci a des choses qui lui reviennent en propre, des phrases de la déclamation la plus noble et de la mélodie la plus touchante et force roulades, si l'on peut toutefois nommer roulades, des passages tirés du thème et marchant, comme lui, en croches simples *Allegretto* 4/4. Nous aimerions mieux *Allegro ma non troppo.* Les impressions de cet air sont assez difficiles à définir, comme le sont, en général, les effets de la musique pure. Chacun y sentira, néanmoins, un caractère de mélancolie douce et rêveuse. Plaisirs de jeunesse, songes dorés, premières amours et espérances premières, regret enfin de cet âge charmant, seule poésie qui reste à l'homme vieillissant d'années et de triste expérience; voilà, si vous le vouliez, ce que dirait le morceau, à vous lecteur, passé quarante ans, et à madame votre épouse, passé trente. Peu distinctes d'abord, ces images rayonnent, de plus en plus, avec les développemens du thème, comme les étoiles avec l'obscurité croissante, et l'impression finale demeure d'autant plus profonde et plus durable, que l'effet a été gradué sur une série de combinaisons, toutes rigoureusement déduites de la même unité psychologique et musicale

Sur ces entrefaites, Don Giovanni, obligé de renoncer à ses projets sur Zerline, a déjà conçu un autre plan. La nuit n'est pas encore très avancée, et perdre une nuit serait pour lui aussi malheureux, qu'il l'était pour Titus de perdre un jour. Le voilà donc courant les rues, avec Leporello, et arrivant sur la scène, juste au moment où Elvire vient de la quitter. On entend derrière les cou-

lisses les premières mesures du duo : *Eh via buffone*, bagatelle charmante, composée en style de parlando italien. Toutes notes syllabiques. Leporello, si mal récompensé de ses services, dans le finale du premier acte, ne veut plus s'exposer à être tué, par forme de plaisanterie ; il veut quitter son maître. Giovanni cherche à le retenir. Ce duo est une chose si parfaite, dans son genre, qu'il suffit aux chanteurs de le déclamer juste, pour jouer aussi bien que possible. La pose, le regard, le jeu mimique, la vivacité de la gesticulation italienne et l'espèce de farces qui en résultent, tout cela parait clairement noté dans la partition. Ainsi, quand après avoir parcouru avec une extrême volubilité de langue, la suite de croches syllabiques : *no*, *no*, *no*, *no*, etc. Leporello répète ce *no* d'un ton plus significatif, sur une noire, suivie d'une pause, vous voyez qu'à ce dernier *no*, qui forme ; avec la note qui précède, une sixte montante, Leporello lève brusquement la tête et fixe sur Don Juan un regard plein de colère et de résolution comiques. L'autre a beau dire : *va che sei matto, che sei matto, matto, matto, matto*, point d'autre réponse que ce même *no*, frappé et détaché sur le second temps de la mesure. Avec une voix de basse bien timbrée et métallique, ce *no*, qui est un *ré* aigu, doit produire l'effet de plusieurs coups de pistolet, tirés en cadence. Seulement, n'allez pas demander le duo à d'autres qu'aux Italiens. Traduit, il a cessé d'exister.

Quelques doublons rétablissent la paix entre le maître et le domestique, et l'on conçoit d'ailleurs qu'entre ces deux individus, il n'y a pas de séparation possible. Sans Giovanni, Leporello ne serait qu'une machine inerte et inutile, dont personne ne connaitrait la valeur ni l'usage. Nos gens raccommodés, la nouvelle campagne ne

tarde pas à s'ouvrir. Donna Elvira a une chambrière belle et accorte. Il s'agit de pénétrer dans la forteresse, en attirant l'ennemi hors des murs. L'ennemi, c'est-à-dire Elvira, se montre justement à la fenêtre. Le plan des assiégeans est exécuté aussitôt que conçu. Ils changent d'habits. La toque brillante de Don Juan est posée sur le chef ignoble de Leporello; le manteau de velours brodé, couvre des épaules habituées aux plus sévères corrections; mais, comme en dépit du proverbe, l'habit ne fait pas l'homme, c'est Don Juan lui-même qui se charge d'animer le mannequin, de parler et de gesticuler pour lui, à l'instar du théâtre grec, où il y avait, dit-on, deux acteurs pour chaque rôle. Pendant ces préparatifs, la dame se met à quereller son pauvre cœur qui soupire toujours après l'ingrat: *Ah taci ingiusto core. Andante, la* majeur, $^6/_8$.

La situation qui fait la base de ce trio divin, n'était en elle-même qu'une farce. Giovanni adresse à Elvire les discours les plus contrits et les plus passionnés; il va se tuer, s'il n'obtient son pardon; il disloque les membres de Leporello, pour donner de l'expression et de la noblesse à la pantomime de son étrange représentant. Elvire, toujours heureuse d'être trompée, n'importe de quelle manière, finit par donner raison à *l'ingiusto core* et par descendre dans la rue. Certes, il y aurait eu de quoi égayer le parterre, si le musicien avait compris Elvira comme le poëte; mais n'oublions point que ce personnage, voué au ridicule dans le libretto, présente en musique, un caractère noble et grand et passionné, lequel devait se maintenir dans les morceaux d'ensemble et même dominer, là où les convenances vocales lui assignaient le premier rôle. D'autre part, Don Juan, lui-même, tantôt emploie ici une déclamation ironique et bouffonne,

comme dans la phrase: *Ah credi mi! o m'uccido,* et tantôt il chante en véritable amoureux, comme le prouve cette mélodieuse cantilène en *ut* majeur: *Descendi o gioia bella.* Quoi, amoureux d'Elvire! Non pas précisément. Mais de qui donc? Tournez quelques pages et vous verrez que cette cantilène de *gioia bella* reproduit, note pour note, le commencement de la chanson N° 3, que Giovanni chante pour attirer l'attention de la soubrette, restée seule au logis, après le départ de sa maîtresse. N'est-ce pas à dire que, dès le trio, Giovanni est tout entier à sa passion nouvelle. Il ne s'occupe d'Elvire que comme d'un obstacle à écarter, et il la trompe d'autant mieux, qu'il n'a pas besoin de feindre le sentiment qu'il lui exprime; il l'éprouve, en toute sincérité, mais pour une autre. Reconnaissons que Mozart avait infiniment plus d'esprit que son poëte, lequel pourtant en avait beaucoup. D'après ces aperçus du compositeur, le trio *Ah taci ingiusto core* est devenu tout autre chose, que ce que le texte et la situation semblaient promettre. Au lieu d'être une pièce du style bouffe le plus chargé, ce trio est devenu une composition toute romantique, savante dans la forme, sentimentale pour le fond, mais tellement nuancée de gaieté à la sourdine, d'ironie circonspecte, d'émotions voluptueuses et de perfide tendresse, que nous n'essaierons pas d'en préciser le caractère général. Çà et là, des ombres diaphanes traversent l'harmonie et y mèlent les couleurs de l'attente et du mystère. En écoutant cette musique enchanteresse, un homme du nord songe involontairement aux nuits de Naples ou de Séville, à ces nuits chaudes et balsamiques qui exaltent l'amour, l'enhardissent et le protègent.

Elvire partie, avec Leporello, Don Juan accorde la

mandoline dont il s'est muni par avance et, en galant Espagnol, il se met à chanter sous les fenêtres de sa belle. Nous le savions excellent musicien, dès l'époque où il chantait: *Voi chi sapete*, alors que les femmes lui avaient donné le surnom de *Cherubino*. Quinze ou seize ans se sont écoulés depuis. L'enfant est devenu un homme; le soprano un baryton, le chérubin un diable, le novice a dévoré des myriades de femmes, en commençant par Rosine qui est la première des *mille e tre*, dans la rubrique *Ispania*. Vous comprenez qu'il ne chante plus comme il chantait autrefois. La romance du page avait été composée avec le plus grand soin; c'était pour une comtesse. A l'heure qu'il est, il s'agit d'une femme de chambre qui ne comprendrait rien aux phrases poétiques et musicales trop élégantes; et, d'ailleurs, Giovanni a renoncé, depuis longtemps, à la composition écrite. Quand il a besoin d'une chanson, sérénade ou nocturne, il se fie à son talent d'improvisateur. Et qui n'improviserait la chanson: *Deh vieni alla fenestra* dont la mélodie coule comme le *miele* mentionné au second couplet, et ces arpèges de mandoline que l'oreille indique à chacun. Il y a pourtant là certains accords et certaine modulation qui prouveraient aux connaisseurs, que le dilettante en sait plus qu'il n'en veut laisser paraître. N'étaient ces misères, ces quelques petits artifices d'harmonie, on ferait chaque jour une demi-douzaine de pièces de ce genre. Assurément, mais combien de journées ainsi employées vous faudrait-il, avant de rencontrer une mélodie de seize mesures, unie, chantante et chantable pour tout le monde, mais une mélodie fraiche et méridionale, pleine de voluptueuse langueur et d'amoureuse impatience; mais une mélodie surtout qui conservât sa fleur de nouveauté et son charme, après cinquante ans

d'usage et d'abus. Essayez, lecteur musicien, et puissiez-vous vivre assez, pour juger du résultat de l'épreuve.

Don Juan se trouve sous le coup d'une fatalité qu'il ne lui sera plus donné de vaincre. Ses entreprises les mieux ourdies échouent misérablement. Personne ne se montre à la fenêtre et, au lieu de la belle, le galant désappointé voit venir une troupe de gens armés, dont les intentions lui paraissent fort suspectes. Ce sont Masetto et ses amis qui le cherchent nuitamment pour le tuer; c'est une espèce de dédommagement que le sort accorde à Giovanni. Puisqu'il doit renoncer au plaisir d'un entretien particulier avec la cameriste de Donna Elvira, il aura celui de donner une leçon de savoir-vivre à Masetto. A l'abri de son déguisement, il se joint hardiment à la troupe, se fait reconnaître pour Leporello, approuve beaucoup le projet de ces braves et s'offre à les conduire lui-même contre lui-même. Les dispositions stratégiques, le mot d'ordre, la manœuvre, le signalement de l'ennemi, sont détaillés dans l'air N° 4 *Metà da voi quà vadano*, morceau plaisamment déclamé à l'italienne, instrumenté avec infiniment d'art et d'intérêt, rempli d'intentions fines, malicieuses et comiques. Il produit peu d'effet, néanmoins, si le chanteur n'est pas acteur et s'il ne s'attache à faire ressortir les paroles. Une prononciation nette y constitue le mérite essentiel de la partie vocale, parce que la mélodie et les figures sont toutes dans l'orchestre. Il est également nécessaire que les comparses sortent de leur emploi de machines, à figure humaine, pour prendre part à l'action. Il faut qu'ils sachent écouter leur nouveau chef, qu'ils aient l'air émerveillé des dispositions qu'il leur commande, qu'ils paraissent animés du meilleur esprit et de la plus héroïque résolution à se

battre trente contre un. Enfin, l'acteur qui joue Masetto, doit prêter à son camarade l'appui d'une pantomime expressive et bouffonne. Sans ces accessoires, qui entraient évidemment dans les calculs du compositeur, et sans les paroles italiennes, dont la prosodie harmonieuse supplée à la mélodie vocale, l'effet de cet air, purement scénique, est manqué, nous le répétons. On l'a toujours passé à l'opéra allemand de S.t Pétersbourg ; mais il a été chanté à Moscou, du temps de la troupe italienne; preuve qu'on a compris le morceau dans l'une et l'autre capitales.

Demeuré seul avec Masetto, Giovanni le désarme, le renverse, le crible de coups et le laisse pour mort sur la place. Il ne l'est pourtant pas ; ses cris nous en avertissent, après la sortie du prétendu Leporello. Arrive Zerline qui examine les plaies et bosses, et ne trouvant rien de décidément incurable, promet guérison entière au cher époux, si à l'avenir il veut être plus sage

Nous devons observer ou plutôt rappeler que, depuis le finale du premier acte, le cœur de Zerline est entièrement changé. L'homme qui a failli la déshonorer publiquement lui est en horreur; et, puisqu'après tout Masetto est son mari, pourquoi ne pas aimer Masetto. Le pauvre diable a tant souffert pour elle! De là, l'extrême différence de l'air *Batti batti* à l'air: *Vedrai carino.* Celui-ci est bien moins travaillé, moins orné et beaucoup plus court que l'autre. Lui est-il inférieur en beauté? Je ne sais; mais s'il fallait choisir entre les deux morceaux, je n'hésiterais pas à me déclarer pour le second. Beaucoup de connaisseurs pourraient bien n'être pas de mon avis et apporter d'excellentes raisons en faveur du sentiment contraire. Comme musicien, je puis deviner ces raisons; comme critique, j'y souscris d'avance;

comme dilettante, je déclare mon goût individuel et je le déclare ingénuement, pour mettre le lecteur en garde contre la partialité de l'auteur. Jamais aucune mélodie ne m'a impressionné d'une manière aussi profondément délicieuse que *Vedrai carino*. Je la connais dès l'enfance, et elle retentit toujours avec le même charme inexprimable dans mon oreille et ma mémoire, où elle est demeurée sans rivale jusqu'à présent.

Vedrai carino est, comme tant d'autres morceaux de notre opéra, de la musique superdramatique. En l'écoutant, on oublie le texte, on oublie les personnages. Il n'y a plus de Zerline, plus de Masetto. Quelque chose d'infini, d'absolu, de véritablement divin, se manifeste à l'âme. Ne serait-ce que l'amour, présenté sous une des innombrables modifications qui le différencient dans chaque individu, suivant les lois de sa nature et les chances particulières de sa destinée? Non; l'âme y sent plutôt une émanation directe du principe même d'où découle toute jeunesse, tout amour, toute volupté, toute reproduction vivante. Le génie des métamorphoses printanières, celui que les anciens théosophes appelèrent Eros, qui débrouilla le chaos, qui féconda les germes et maria les cœurs, ce génie nous parle, dans cette musique, comme il nous a parlé tant de fois dans le murmure du ruisseau, échappé à sa prison de glace, dans le bruissement de la feuille nouvelle, dans les préludes mélodieux du rossignol, dans les parfums qui embaument le silence éloquent et inspirateur d'une nuit de mai. Mozart avait épié et saisi les accords fondamentaux de cette harmonie universelle; il les réduisit pour une voix de soprano, avec accompagnement de l'orchestre, et en fit un air de jeune mariée. Zerline chante à l'ombre de la nuit de noce, au moment de franchir

le seuil où la vierge s'arrête et prie et attend, tremblante, la confirmation du titre sacré d'épouse. Ainsi placé, l'air devenait un véritable hymne à l'amour, source de vie et d'éternel rajeunissement pour la nature entière, à l'amour, printemps des âmes et manifestation la plus libérale de la toute-bonté du créateur. C'est un chant nuptial pour tout ce qui aime, conçu dans le même esprit d'universalité que l'ode à la joie de Schiller, sauf la différence de ton et de style qui doit exister entre le dithyrambe et l'églogue. Le thème, image de la plus pure félicité, trahit, néanmoins, cet élan incompréhensible et rarement avoué qui, aux heures les plus belles, les plus poétiques de notre vie, nous porte encore vers je ne sais quel bien inconnu, dont tous ceux de la terre ne paraissent que l'ombre ou l'avant-goût. Un rhythme sans accent marqué, une harmonie sans dissonances, une modulation qui se repose et s'oublie dans la tonique, comme si elle y était retenue par un charme, une mélodie qui ne se peut détacher de son ineffable motif. Ce ravissement calme, cette douce extase, remplissent la première moitié de l'air. Après la *fermata,* tous les rossignols de l'orchestre se mettent à chanter en chœur, pendant que la voix murmure avec une délicieuse monotonie : *Senti lo battere, tocca mi quà.* Puis, ces mêmes paroles sont redites avec l'accent de la passion; le cœur bat de plus fort en plus fort à la jeune fille; les soupirs de l'orchestre redoublent, et la dernière phrase vocale, empreinte d'un chaste abandon, nous fait voir l'épouse qui se laisse aller doucement sur le sein de l'époux. Mozart semble avoir prévu le vœu de l'oreille, en faisant redire à l'orchestre le motif tout entier et les phrases enchanteresses de la conclusion. Il savait qu'on trouverait le mor-

ceau trop court, comme il l'est en effet. Mozart, en général, n'aimait pas à s'appesantir sur des idées non susceptibles de développement. La crainte d'être prolyxe le poussait quelquefois dans le défaut opposé.

Changement de décoration. Nous avons devant nous le *bujo loco*, où Leporello a conduit Elvire, pour lui échapper. Qu'est-ce que ce *bujo loco* qu'on ne désigne pas autrement, dans le livret, et dont les décorateurs n'ont jamais su rien faire? Sur notre théâtre à nous, ce sera une chapelle gothique abandonnée et en ruines, dans le voisinage du cimetière, que l'on aperçoit au clair de la lune, par une immense croisée sans vitres, avec ses monumens funèbres et la statue du commandeur qui les domine tous. On verra, plus loin, pourquoi nous avons adopté cette décoration plutôt qu'une autre. Faisons précéder de quelques remarques indispensables l'audition du morceau fameux qui va commencer.

Les bons juges sont assez généralement de l'avis de M.r Castil-Blaze qui regarde le sextuor de Don Juan «comme la plus étonnante création de l'esprit humain, en fait de style lyrico-dramatique» et; toutefois, *l'Allegro* du sextuor, qui est le sextuor proprement dit, a été, en Allemagne, l'objet de plusieurs critiques, auxquelles il semble d'abord qu'il n'y ait rien à répondre. On a observé que la situation, reposant toute entière sur la découverte d'une tromperie ridicule, ne pouvait donner lieu à l'emploi du haut style tragique qui domine dans cet *Allegro*. On a ajouté que si dans le nombre des personnages, il y en avait un auquel il fut permis et même séant de paraître affecté jusqu'au tragique, c'était Elvire, outrageusement jouée et cruellement avilie aux yeux des témoins; que, par cette raison, Elvire aurait dû primer ici, comme dans le quatuor. Or,

ce rôle si nettement détaché dans l'action, ne se trouve même pas individualisé dans la musique. (On parle toujours de *l'Allegro*.) Elvira n'y est autre chose qu'un troisième soprano. Sa partie, constamment dominée par d'autres, plus sensibles à l'oreille, cachée, pour ainsi dire, dans le médium de l'harmonie, relève uniquement des combinaisons de l'ensemble, et jamais de l'individualité du personnage. On ne saurait raisonner plus juste; Mozart lui-même eût été obligé de l'avouer, en souriant. Le sextuor ne serait, par conséquent, qu'une faute sublime, que les mélomanes doivent pardonner à Mozart, comme les métromanes pardonnent à Racine, le récit de Théramène N'allons pas si vite en conclusions.

Reconnaissons d'abord que le canevas du N° 6, est une de ces idées que le musicien seul peut fournir au poëte. Da Ponte n'était ni assez dépourvu de sens, ni doué d'une intelligence musicale assez profonde, pour avoir disposé, de lui-même, les cadres scéniques, comme ils le sont ici dans le livret. Pourquoi, lui parolier, aurait-il réuni et arrêté la presque totalité des personnages sur une situation, bouffonne en apparence, à moins de vouloir égayer son public, le maestro aidant. Mais alors, il eut découpé la scène en dialogue, au lieu d'imposer aux personnages un seul et même texte:

Mille turbide pensieri
Mi s'aggiran per la testa.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novità.

Cela n'est ni tragique, ni comique, ni dramatique d'aucune autre façon; cela ne dit rien du tout; texte bon pour une fugue, qui n'a pas besoin de sens, mais de mots et de syllabes. Mozart l'avait ordonné ainsi, et

il n'est pas un de mes lecteurs musiciens qui n'en devine la raison. Mozart voulait avoir la matière d'une composition plus large, plus développée et plus savante que ne l'étaient tous les précédens morceaux; d'une composition dont le texte lui laissât les coudées franches et lui permît de traiter les voix, comme des parties d'orchestre, avec licence de les quitter et les reprendre, de les disjoindre et les grouper, selon qu'il lui plairait. Il voulait faire une espèce de symphonie vocale, accompagnée d'instrumens; il voulait se produire, comme on dit, et de telle sorte, qu'au milieu des groupes créés par son imagination, on entrevît clairement le profil du maestro, avec ce grand nez mozarien, si bien connu de tous ceux qui savent distinguer un *ut* d'avec un *ré*. Chacun devait se dire en écoutant: Oh que c'est lui! lui! lui! personne que lui dans le monde! Il est donc manifeste que l'idée de Mozart n'était pas de faire du sextuor, de la musique qui se rapportât exactement à l'action, du moins pas à l'action insignifiante et presque nulle que l'auditeur avait devant les yeux. A quoi donc pourrait-elle se rapporter? C'est ce que vous me direz bien vous-même, après avoir écouté attentivement les deux parties du morceau.

Elvire ouvre la scène par un chant noble et demi-pathétique. *Sola sola in bujo loco, palpitar il cor mi sento.* Le frisson qui parcourt ses veines, se fait sentir dans les gammes chromatiques des instrumens à cordes. Leporello, jugeant le moment favorable, cherche la porte à tâtons, non sans prêter l'oreille aux voix un peu fantasques qui chantent dans les violons et les clarinettes, c'est-à-dire en lui-même, évoquées par le silence, les ténèbres et la peur. *Piu che cerca men ritrovo questa porta sciagurata.* Il heurte enfin con-

tre cette porte si difficile à trouver, il va fuir, quand il s'opère dans l'harmonie une sorte de crise, qui nous fait passer soudainement en *ré* majeur, de *si* bémol où nous étions; la plus belle, la plus frappante, la mieux amenée et la plus simple de toutes les transitions enharmoniques. Les trompettes prononcent une phrase lugubrement solennelle sur le nouveau mode, comme si elles saluaient un convoi; les timbales grondent à la sourdine; Anna se montre, couverte d'un voile noir, précédée de flambeaux, au milieu de ses gens qui portent, comme elle, le deuil du commandeur. Spectacle rendu sublime, par la sublimité de la musique, prophétie inarticulée, dont le sens est aussi clair que le jour. Quel auditeur ne reconnait ici la victime parée pour le sacrifice? Anna s'est dévouée aux dieux infernaux, comme ces grands hommes de l'antiquité, dont le trépas volontaire acquittait le salut de la patrie. L'heure de Giovanni approche; et, quand elle aura sonnée, Anna pourra le haïr moins..... et le suivre. Jusques-là plus de repos pour elle. Au sortir de la fête maudite, elle a éprouvé le besoin d'aller prier et pleurer dans la chapelle déserte, voisine du lieu, où son père vient d'être enseveli. Ottavio qui l'accompagne, essaie de la consoler: *Tergi il ciglio o vita mia*. Jamais consolations mélodieuses ne furent offertes avec plus de dévouement et de tendresse, ni dans un plus beau style de chant italien. Mais que peuvent-elles hélas contre l'incommensurable douleur, dont Ottavio ne saura jamais ni toutes les causes, ni tous les déchiremens. Ecoutons la réponse d'Anna, ces longues notes défaillantes qui ramènent aux tonalités sombres et plaintives, comme par une pente irrésistible vers le tombeau; écoutons cette force qui se brise, cette voix qui s'éteint dans les pressenti-

mens de la destruction, cette vie qui s'échappe en un torrent de larmes: *Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir.* On ne comprend que trop, de quelle plaie de son âme, l'auteur prédestiné du Requiem tira ce chant mortuaire et divin; et l'on doit comprendre de même qu'il n'y a plus de bouffoneries possibles, en présence de la victime consacrée, pendant les quelques heures qui lui restent à passer sur la terre. Tout intérêt vulgaire et tout égoïsme ne devaient-ils pas s'effacer dans leur contact avec une grandeur morale aussi sublime, et une musique d'ensemble à laquelle Anna participe, en qualité de premier dessus, guide et dépositaire de la mélodie, pouvait-elle réfléchir autre chose que la couleur de son âme? Et voilà les hautes raisons esthétiques qui justifient pleinement le style du sextuor, qui le justifient à ce point, qu'obéir aux exigences apparentes de la situation, eût été de la part du compositeur une faute énorme. A la dernière phrase du solo d'Anna, se lie une figure instrumentale, une espèce de cascade chromatique qui devient la base des combinaisons vocales les plus diverses. C'est là-dessus qu'ont été établis et exprimés, tour à tour, les supplications d'Elvire en faveur du prétendu Don Juan: *E il mio marito! pietà!* l'étonnement des autres personnages à la vue de celle-ci: *E Donna Elvira questa c'hio vedo;* le refus unanime et péremptoire qu'on lui oppose: *No; no, no, no!* les cris de désespoir de la pauvre amante: *Pietà! Pietà!* et, vers la fin de *l'Andante,* la stupeur générale quand l'imbroglio s'est débrouillé: *Stupido resto, che mai sarà;* et le chant mineur de Leporello, au moment où il se découvre pour ne pas être tué: *Perdon perdono Signori miei.* Par quels prodiges de lâcheté le coquin défend sa peau;

comme il hurle à affecter les nerfs, sinon à attendrir le cœur; comme les gammes sémitoniques de l'orchestre intercèdent, en pleurant, pour lui; comme il rampe et se prosterne, et baise les pieds à tout le monde; comme il est touchant de compassion pour lui-même et admirable de bassesse! Aurez-vous le courage de le frapper? Un chien même obtient grâce dans cette posture, quelque mérité qu'eût été le châtiment.

L'Allegro molto suspend l'action et exprime le sentiment collectif des personnages, à la découverte de cette nouvelle *espièglerie* de Don Juan qui le dérobe à leur vengeance. Est-ce bien là une situation comique, comme on l'a dit? Comique, oui, pour le spectateur indifférent et malin; mais l'est-elle pour Anna, dont Giovanni a tué le père et détruit à jamais le repos; l'est-elle pour Ottavio, dont il a ajourné indéfiniment le mariage; pour Zerline, qu'il a mise à deux doigts de sa perte; pour Masetto, aux droits les plus précieux duquel, il a voulu se substituer avec tant d'insolence, qu'il vient de battre, après l'avoir accablé de politesses pires que les coups; l'est-elle enfin pour Elvire, la trop malheureuse Elvire? Non certainement. Tous, au contraire, sont indignés de ce qu'ils voient, et l'interprète du sentiment général sera naturellement celui qui a le plus de passion dans l'âme, qui poursuit la vengeance commune avec le plus d'ardeur, qui ressent, à l'égal de ses propres injures, l'outrage cruel, fait à une noble femme. La musique prend et doit prendre ainsi le caractère d'Anna.

Un seul individu se trouvait en dehors de cette communauté de sentimens et de paroles, Leporello, pour lequel il n'y a point *d'impensata novita.* Sa partie, détachée des autres, par cette raison, conserve, pendant tout *l'Allegro*, un caractère thématique. Elle marche de

façon que ses périodes isolées donnent le branle aux cinq autres voix composant le chœur, et Leporello se trouve être ainsi le coryphée du sextuor. Il ouvre le morceau par un thème simple et vigoureux, comme un sujet de fugue: *Mille turbide pensieri* que le chœur redit aussitôt, mais *per diminutionem*, en trois mesures, au lieu de cinq. Ce dialogue, plein de chaleur et de mouvement, d'imitations et d'oppositions, continue de la sorte, sous les formes les plus variées, amenant à chaque nouvelle phrase du coryphée et chaque réplique du chœur, quelque surprise admirable, quelque trait de génie nouveau. Rappelez-vous l'explosion de dissonances pathétiques: *che giornata è questa* et l'aparte syllabique de Leporello: *Se mia salvo in tal tempesta* etc. pendant lequel deux petites figures instrumentales alternent rapidement dans toutes les parties d'orchestre, *motu contrario*, et rendent le « sifle, souffle, tempête » de Lafontaine avec la supériorité naturelle de la musique sur les vers, quand il s'agit d'onomatopées; rappelez-vous l'inexprimable effet de l'accord: *ré, la* bémol, *ut* bémol, *fa*, ayant un *mi* bémol à la basse, sur les phrases du chœur: *che impensata — novita* et la modulation si inattendue, si saisissante, en *ré* bémol majeur, et la roulade incomparable qui éclate sur ce brusque changement de ton, et tant d'autres choses qu'on ne saurait louer ni dire. Il n'était pourtant qu'un homme, celui qui a composé cette musique. Après s'être répété dans toutes ses périodes, le dialogue cesse; les voix se réunissent au complet, pour l'exécution d'une grande manœuvre en style fugué; les deux premiers sopranos s'imitent à la seconde; le ténor se projette en longues syncopes sur un *fa* obstiné; le troisième soprano et les basses jouent à la bascule sur deux notes, et les

violons travaillent, là-dessous, de toutes leurs forces. Mais quelle main invisible a arrêté l'orchestre? Le rhythme n'est plus senti; les parties vocales, roulées en un peloton contrapontique, se dévident et s'entrelacent à la fois, par des bouts et des replis que l'oreille ne peut saisir. On dirait qu'elles naissent les unes des autres et se combinent fortuitement dans l'air, comme les accords de la harpe éolienne. Cet effet, borné à huit mesures *d'Allegro*, ne dure que quelques secondes; les cieux s'ouvrent et se referment au même instant. Bien avant l'âge où se développe l'intelligence critique, il me semblait toujours, en écoutant le morceau, qu'il se passait ici quelque chose d'extraodinaire et de surnaturel, que l'on ne voyait point. Aujourd'hui, j'ai la conviction que l'instinct musical de mon enfance a deviné l'intention réfléchie ou peut-être également instinctive de Mozart. Oui, c'est l'âme du commandeur qui nous a effleurés de son souffle. Le père d'Anna a quitté les régions étoilées de l'infini; il a pris son vol vers le cimetière où repose sa dépouille mortelle et, en passant, il a laissé tomber une bénédiction sur sa fille. Tout ce que les secrets de l'harmonie, du contrepoint et du canon offrent de plus délicat, de plus exquis, de plus raffiné et de moins analysable, quant à l'expression, a été réuni, en huit mesures, pour effectuer ce léger contact avec le monde invisible. Vite la péroraison après cela; mais une péroraison brillante, retentissante, et qui nous rappelle enfin, quelque peu, que nous sommes à l'opéra italien. Il faut que tout le monde applaudisse; le maestro veut être récompensé de ses peines.

La symphonie vocale terminée, vient le chapitre des explications. Comment misérable! comment scélérat! Me briser les os, tandis que je me proposais, au contraire,

de les rompre à ton maître! Estropier mon mari, quand c'est à peine s'il est marié! Compromettre ainsi une noble dame, qui croyait prendre l'air, avec un noble cavalier! Se moquer de nous tous! *Ah! pieta signori miei*, s'écrie alors le malheureux, qui tombe à genoux, entraîné sous le faix de cette masse d'accusations, dont quelques unes, et les plus graves, sont pour lui des énigmes. Moins célèbre que l'air du catalogue, mais non moins admirable, celui-ci obtient rarement, au théâtre, les honneurs de l'exécution et il ne semble pas, non plus, avoir beaucoup occupé l'attention de la critique. Il mérite cependant l'éloge banal, quoique parfaitement juste, qu'on pourrait accorder à presque tous les morceaux de l'opéra, en disant qu'il est unique dans son genre. Unique est le mot, car nous ne savons pas s'il existe un autre air du style bouffe le plus naturel, le plus parlant, le mieux déclamé, le plus franchement italien, qui soit aussi un chef-d'œuvre du style contrapontique le plus intrigué et le plus savant. Bavardage d'un fou, dans la partie vocale, finesses et calcul dans l'orchestre; et, avec cela, le personnage et l'orchestre n'en font qu'un. L'identité se retrouve ici dans la différence qu'il y a entre la chose que l'on dit, et la chose à laquelle on pense, choses qui ne sauraient être les mêmes, quand on parle pour mentir et tromper. Leporello, s'adressant, tour à tour, à chacun de ses persécuteurs, leur débite un tas de fadaises, avec une volubilité de langue extraordinaire; il ne sait lui-même ce qu'il dit, et peu lui importe ce qu'il dit; mais il sait très bien ce qu'il veut: prendre ses jambes à son cou, au moindre relâchement de précaution et de surveillance que pourrait amener son étourdissant babil. Toutes les subtilités du contrepoint et de la fugue, mises au ser-

vice d'une intention dramatique, ont été employées à peindre les transes du vaurien, cachées sous l'empressement d'une justification inutile, ses ruses, ses échappatoires, l'étude sournoise qu'il fait des localités, comme un voleur aux abois, et la recherche longtemps vaine de quelque moyen de salut. L'orchestre déroule ce tableau de tribulations risibles, avec une vérité d'effet et un artifice de style que, pour ma part, je ne saurais assez admirer. Je me borne à indiquer la principale combinaison, tirée du motif: *certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro....* Voilà le texte. Là-dessus, Mozart a construit un canon à deux voix qui se partage entre le chanteur et tous les instrumens. Ces voix, marchant à la distance d'une noire, sur un mouvement *d'Allegro assai*, exécutent la même figure, mais où l'accent rhythmique est retourné de manière, que lorsque l'une d'elles attaque une blanche pointée, un *sol*, par exemple, l'autre voix, en l'imitant, glisse sur ce *sol*, réduit des deux tiers, et va porter toute la valeur de l'accent sur un *la*, qui éprouve la même réduction dans l'intérêt d'un *si*, auquel la première voix arrive plus tard, et ainsi de suite. Mais la combinaison ne se trouve pas encore épuisée. Les parties d'orchestre qui allaient ensemble, vont courir l'une après l'autre; celles qui se poursuivaient, se joignent; les instrumens à vent quittent la figure canonique et prennent des allures syncopées, qui compliquent l'harmonie d'accords accidentels, pendant que le canon continue entre les violons et la basse. Tout l'orchestre joue à colin-maillard, mais Leporello, lui, voit un peu en dessous du bandeau. Il y voit même si bien, que bientôt nous voyons Masetto roulant sur les planches avec deux comparses, et le prisonnier s'élançant, d'un

bond prodigieux, vers la porte, par dessus le seuil mouvant de ses trois gardes renversés. *Il birbo hai l'ali ai piedi*, dit Masetto en se relevant.

Nous avons longtemps et trop longtemps attendu l'air du ténor. Ottavio n'a payé que des à-compte, sur la somme de plaisirs qu'il doit au public. Patience ! on ne perd jamais rien à attendre avec un débiteur tel que Mozart; capital et intérêts vous seront remboursés en une fois. De tous les airs de l'opéra, *Il mio tesoro intanto, andate a consolar*, est sans comparaison le plus brillant pour le chanteur. Une mélodie élégante et lustrée qui ferait valoir l'organe le plus médiocre, des roulades expressives, des notes soutenues qui permettent au virtuose de filer le son, de le nourrir et de le désenfler progressivement, ou même de le triller, s'il en est capable (*), une *fermata* où se placent naturellement les fredons les mieux appris d'un chacun, et les voltiges en faucet, sur les cordes usurpées du contralte, des phrases vocales enfin qui se prêtent aisément aux broderies les plus vulgaires ; voilà ce qui pendant vingt ans, au moins, a fait de *Il mio tesoro* le cheval de bataille des ténors, comme *Non piu andrai* était celui des basse-taille et la cavatine de Zarastro celui des basse-contre. La vogue passe, mais l'air n'a point passé avec elle ; il est toujours le plus beau des airs de ténor, parce que ni le temps, ni les déplorables faveurs de la mode, n'ont pu lui enlever la beauté du travail et celle de l'expression. Le caractère de tendresse exaltée, que Mozart a répandu sur tout le rôle d'Ottavio, et que le

(*) J'ai entendu un chanteur exécuter les mesures 26me et 27me de l'air, selon la partie du premier violon et triller le *la* aigu en voix de poitrine. Ce tour de force produisait un grand effet, mais il exige une voix de ténor comme il y en a bien peu.

texte mélangeait ici de quelques teintes d'héroïsme, appelait le chant le plus mélodieux dans la partie vocale, et un éclat quasi guerrier dans l'orchestre. L'héroïsme et l'amour, quoi de plus brillant et de plus euphonique, quoi de plus avantageux pour un ténor! *Dite-le che i suoi torti a vendicar io vado* etc., etc. Cela promet, et les traits belliqueux des violons promettent encore davantage. Cependant, toujours en garde contre les paroles, lorsqu'elles ne sont que des mots. Mozart connaissait trop bien le fond de l'individu, pour le pousser rudement à cheval, le casque en tête et la lance en arrêt. Ottavio n'a pas le tempérament robuste et colérique qui fait les héros en général, et ceux de l'opéra, en particulier. Trop de bravoure eût fatigué sa poitrine délicate. Il s'arme à la vérité; il s'excite au combat; il réussit à tirer de son âme quelques étincelles d'un noble feu; déjà, il vole au rendez-vous de l'honneur, mais chemin faisant, ses idées reprennent leur cours habituel; et, à la place du terrible adversaire, c'est Anna qu'il aperçoit sur la limite du champ clos. Adieu, pensées de sang. Ottavio redevient lui-même; des flots d'amour jaillissent de son sein, en pétillantes roulades; il s'enivre du bonheur de la regarder, de l'espoir de la consoler, de lui toujours plaire, de lui appartenir à jamais; il retombe dans la passion du motif, son élément naturel: *Il mio tesoro intanto.* Et le vœu inexorable de la vengeance! et le serment! Ah, sans doute, qu'il faut la venger; ce sera lui rendre le repos et ses belles couleurs. A moi donc, ma bonne épée, à moi! L'épée semble un peu courte; peut-être le glaive de la justice serait-il plus long. On y réfléchira, on part, et l'orchestre qui a oublié les promesses du héros, répète, tout ému, les soupirs de l'amant, par

l'organe de la clarinette et du basson. Quel délicieux parfum de tendresse exhale cette ritournelle, quel suave et délectable écho du chant passionné que l'on vient d'entendre. Maître, nous comprenons la pensée de l'un de tes plus heureux et plus brillans chefs-d'œuvre. Ton jeune homme est la perle des fiancés, ainsi que des ténors. Eh! qui n'aimerait mieux épouser une maîtresse adorée et adorable, que d'aller en découdre avec Belzébuth!

L'air d'Ottavio se trouve placé comme une borne, entre les deux mondes que le drame met en action. Des ombres menaçantes et toujours plus épaisses vont descendre sur la scène, qui finiront par tout engloutir. Nous touchons au commencement de la fin.

« A le bien prendre, la mort est le véritable but de la vie, » disait Mozart, dans la dernière lettre qu'il écrivit à son père. Le but ne devait pas manquer à la carrière, non plus que la moralité à la fable, dans un opéra qui résume la vie humaine si complétement. La mort y a été traitée et analysée sous ses différentes faces, comme un thème de prédilection. C'est elle qui commence l'ouvrage; elle aussi qui le termine. Dans l'ouverture, c'était la mort représentée au frontispice du sujet; dans l'introduction, c'était la mort prise extérieurement, le spectacle de l'agonie matérielle; dans le sextuor, c'était la défaillance d'un cœur mortellement blessé, qui aspire au tombeau, dernier refuge des infortunes extrêmes. Mais il y avait une troisième face de la mort dont la vue, au dedans, est tout ce que l'on peut apercevoir de plus horrible: la mort personnifiée, la mort qui vient sur vous, comme quelque chose d'individuel, comme le néant animé, qui vous saisit dans les ténèbres, quand vous ne pouvez dormir ou quand vous vous éveillez, en sursaut, de quelque épouvantable rêve,

qui vous baigne de sueur froide et vous écrase, vivant, sous le poids des pelletées de terre qui doivent vous couvrir un jour. Jamais ce cauchemar, mille fois plus affreux que le cauchemar physique, ne visita personne, à la clarté du soleil. Mozart qui voyait souvent le fantôme, maintenant va lui donner un corps; il en fera la péripétie, la justification morale, le dénouement et le miracle d'un drame qu'on ne pouvait, qu'on ne devait même entreprendre, qu'à cette condition.

Le théâtre change, après la sortie d'Ottavio; il représente l'intérieur du cimetière que l'on a déjà vu en perspective. Des deux côtés se montrent, dans une confusion pittoresque, des monumens, des urnes chargées d'inscriptions et d'emblèmes; ça et là, quelques touffes de verdure. Un pan de mur délabré, ici à hauteur d'appui, plus loin à hauteur d'homme, se dessine entre les arbres. Tout au fond, la statue du commandeur, vivement éclairée par la lune. Aussitôt la décoration établie, nous voyons Don Juan, poursuivi par les alguazils ou par quelque ancienne maîtresse apparemment, escalader le mur, d'une leste enjambée. Les mécomptes de la journée n'ont altéré en rien son humeur imperturbable. Il n'est pas encore tard, deux heures du matin, au plus. Quelle belle nuit pour courir les aventures! Leporello qui a cherché son maître à la piste, arrive par le même chemin que ce dernier. Grande joie pour nos gens de se retrouver ensemble. Giovanni fait à son compagnon le récit des aventures où nous n'avons pu le suivre; et, comme l'histoire lui parait bonne, parce qu'elle est assez mortifiante pour celui qui écoute, il éclate d'un fou rire qui se prolonge outre mesure et, sur ce rire presque convulsif, tombent les paroles du plain-chant: *Di rider finirai pria d'ell aurora.*

A quelles conceptions délirantes, à quels rêves monstrueux de l'imagination ne faudrait-il pas recourir, pour éveiller, avec des mots, quelque chose de semblable à l'impression de ces quatre mesures *d'Adagio,* de cet horrible contraste qui marque le passage du réel au surnaturel dans notre opéra.—Imaginez un carnaval fantastique, un sabbat éblouissant et sonore, où les démons du cœur humain, les passions, dames et cavaliers vêtus à l'espagnole, vous soufflent, tour à tour, leurs vertiges dans l'oreille. On les regarde; et chose inouïe, mascarade sans exemple, les âmes apparaissent à la place des visages. On ne reconnait personne. Puis, de cet air embaumé et ardent, qui est un mélange d'oxygène avec du gaz de volupté, de cette lumière où se jouent toutes les couleurs prismatiques, vous passez soudain à l'obscurité et au froid glacial des catacombes. Un gouffre ténébreux vous reçoit et vous aspire et vous pompe, tel qu'un boa gigantesque. Vous descendez, descendez toujours, dans cet entonnoir sans fin; le rétrécissement des parois de l'abîme vous cause une suffocation que vous sentez devoir augmenter éternellement. Mais voilà qu'une clarté blafarde s'est répandue dans les ténèbres, avec l'odeur de la putréfaction. Elles partent, l'une et l'autre, d'un cadavre gisant devant vous. Le cadavre se dresse par un mouvement, auquel les muscles ne participent point; il fixe sur vous des yeux qui brillent comme des poignards rougis au feu de la damnation. Le cadavre ouvre les bras pour vous recevoir; vous y tombez, tandis qu'à une hauteur incommensurable, flottent, à jamais condensés dans l'air, les derniers tintemens du service des morts. Tout cela se passe en moins de quelques secondes; car, autre est la mesure du temps à l'état normal, et autre dans le cauchemar.

Vous riez presqu'aussi haut que Don Juan, lecteur bénévole, et vous avez raison. Nous avons voulu faire de la musique avec des mots, à la manière de certains poëtes, et notre miracle est devenu un amphigouri. Le miracle de Mozart, au contraire, s'accomplit d'une manière vraiment miraculeuse, parce qu'il est une *réalité* musicale, qui existe indépendante de son application. Vous entendez des paroles sortant du tombeau, impassibles, mortes, auxquelles un changement d'accord sur chaque syllabe, une décomposition d'harmonie effroyable, prête je ne sais quelle étrange apparence de vie, qui est comme l'antithèse absolue de la vie même. Et en cela est le miracle, c'est-à-dire l'accord de deux idées essentiellement contradictoires. La voix conclut, en véritable spectre, sur la dominante du mode, frappée avec la tierce majeure. C'est une cadence d'église; elle appartient à l'éternité qui ne connait pas le mineur, image des vicissitudes terrestres. *Di rider finirai pria dell'aurora.*

A cet oracle, Giovanni frémit de sentir, pour la première fois, une émotion de terreur dans ses entrailles de bronze. *Chi va là! Chi va là!* et la voix qui s'éloigne, lui répond, d'un ton plus bas, sur le même mouvement *d'Adagio* dont le rhythme $^3/_4$, semble raccourci par la distance: *Ribaldo, audace, lascia à morti la pace.* Le néant animé se fait sentir avec un surcroît d'horreur dans ce second verset, et de nouveau la cadence de l'éternité ferme le sépulcre entr'ouvert. Placé derrière la statue, l'accompagnement du choral se détache de tout le reste, par le coloris acoustique, non moins que par l'harmonie. Les hautbois et les clarinettes doublent le spectre à l'octave supérieure; les cordes les plus plaintives des bassons se marient, dans

le médium, aux gémissemens des hauts trombones, et le trombone de basse fulmine, à grands traits, sur les notes de la partie fondamentale.

L'effet de ce choral est tout ce qu'on peut éprouver de plus intense et de plus poignant au théâtre, il est même trop fort pour certaines organisations, surtout dans la première jeunesse. Quelqu'un qui entendit Don Juan, pour la première fois, à l'âge de douze ou treize ans, en eut plusieurs jours une sorte de maladie. L'effroyable choral s'était logé à demeure dans son cerveau, chantant et recommençant sans cesse; ce qui est un supplice, quand même la musique serait d'un caractère agréable.

Comptez les spectres, fantômes, esprits et farfadets qui ont parlé sur la scène lyrique après Mozart; songez à l'immense appareil de moyens qu'on a déployés, pour nous faire croire à ces apparitions. Ni les décorations et les machines, ni la fantasmagorie, ni les accords dissonans, ni le fer-blanc et le cuivre, ni les porte-voix de la marine, ni le tapage porté au sublime, par l'invention des ophicléides et les emprunts qu'on a eu le bonheur de faire à la musique chinoise, certes rien de tout cela n'a manqué à nos compositeurs modernes. Pour ne citer que les plus fameux, nous avons entendu et l'ombre de la sorcière de Zumsteeg, (dans l'opéra: Die *Geisterinsel*) et l'ombre classique de Ninus, dans la *Semiramide* de Rossini, et la valse infernale, suivie des autres diableries de *Robert-le-Diable,* et les diableries du *Freyschütz,* bien supérieures, dans notre opinion, à celles de Meyer-Beer, et tant d'autres encore. Eh bien, nous parions que le commandeur survivra à tous ses rivaux de l'autre monde, parce qu'il est incontestablement le plus mort de la compagnie.

De toutes les données du poëme, l'invitation à souper, que Don Juan adresse à la statue, était sans doute la plus absurde; elle était de rigueur. Da Ponte accepta purement et simplement cette extravagance, laissant à son camarade le soin de l'atténuer, si possible. Mozart y avait pourvu dès le commencement. Don Juan, tel que la musique nous l'a fait, est quelque chose de plus et quelque chose de moins qu'un homme. Tous les antécédens du rôle et du caractère se lient musicalement, avec une admirable logique, à la scène de l'invitation. Giovanni n'a pu se défendre de tressaillir aux paroles du spectre; et, ce mouvement intérieur, mal dissimulé dans le récitatif, est pour lui une nouveauté mille fois plus inquiétante et plus cruelle, que le prodige dont il vient d'être témoin. Lui, avoir peur! lui, qui disait avec une confiance si puissante et si vraie dans le finale du premier acte: *Se cadesse ancora il mondo, nulla nulla temer mi fa.* L'orgueil vient à l'appui du géant qui chancelle. Lis, l'inscription gravée sur le tombeau, dit-il à son valet tremblant, et aussitôt apparait, en lettres de feu, l'inscription vengeresse. Non! non! non! se dit il ensuite à lui-même, tous ces vains prestiges ont déjà perdu leur pouvoir en se répétant. Tu seras vaincu deux fois, misérable vieillard! Je ne reculerai pas plus devant ton ombre rancunière, que je ne l'ai fait devant ton épée débile. Leporello! dis-lui de venir souper, cette nuit, avec nous. N'est-ce pas là le sublime de l'outrecuidance, le délire d'une force perverse qui s'exagère, parce qu'elle a failli se manquer. Une rage aveugle a pénétré au cœur de Giovanni; le sang, un moment arrêté dans ses veines, s'allume et bouillonne; il a la fièvre et il rit toujours; il plaisante, et par manière de plaisanterie, il va poignarder son domestique, trop lent à exécuter

ses ordres insensés. Ces observations physiologiques nous ont paru nécessaires pour expliquer, autant que faire se peut, le caractère indéfinissable du morceau qui suit; une composition qui n'a rien de commun avec l'effet que le miracle aurait du produire, sur tout autre que Don Juan; une composition à la fois bouffonne et terrible, brillante et mystique, pleine d'agaceries pour l'oreille et d'avertissemens de seconde vue; une farce, diriez-vous, qui se joue, au clair de la lune, dans le cimetière, pour l'amusement des trépassés; quelque chose qui n'a pas de nom; le duo : *O statua gentillissima!*

A ne considérer que le texte et la déclamation des parties vocales, l'idée poétique du duo est aussi simple, néanmoins, qu'elle a été fidèlement et énergiquement rendue par le compositeur. D'un côté, Giovanni conservant tout le décorum d'une intrépidité froide et railleuse, malgré l'agitation qu'il éprouve et qu'expriment, de reste, la vivacité du mouvement, la mobilité vagabonde des figures instrumentales, et jusqu'à l'effet incisif du ton de *mi* majeur naturel; de l'autre, Leporello qui, placé entre la statue parlante et le poignard de son maître, comme entre deux feux, n'a aucune raison, lui, le pauvre diable, pour dissimuler la double agonie qui le dévore. Ces sortes de contrastes étaient toujours pour Mozart l'occasion d'un merveilleux triomphe. Dans tout le duo, il n'y a qu'une seule phrase qui soit commune aux deux voix: *Colla marmorea testa ei fa cosi, cosi,* phrase où l'élévation et la chute des intervalles mélodiques, combinées avec le rhythme, reproduisent le mouvement de tête de la statue. Mais, tout en chantant la même mélodie, les acteurs doivent lui donner une expression bien différente. Leporello imite machinalement

ce qu'il a vu, comme ferait un singe épouvanté; Giovanni qui le contrefait, chante sur le ton de la plus méprisante ironie; sa tête se baisse et se relève avec fierté.

Compréhensible jusques-là et théâtral, autant que musique puisse l'être, c'est par l'instrumentation, uniquement, que le morceau devient une œuvre fantastique et impossible à définir. Il y a un moment, une mesure, où le *oui* du commandeur change le duo en un trio surnaturel. Cette réponse du spectre a influé sur l'instrumentation, comme cela devait être; mais elle n'y a laissé que des traces assez courtes et, avant comme après, nous entendons quelques jeux d'orchestre qui, décidément, ne se rapportent ni à l'effet général de la situation, ni à aucun des trois interlocuteurs en particulier: des figures tantôt vives et brillantes, tantôt folâtres et légèrement fantasques; des accords d'instrumens à vent concluant, avec une douceur singulière et un charme mystique, sur la cadence rompue de *si* majeur en *ut* naturel; des traits d'alto qui bourdonnent sur la grosse corde, comme un fantôme de basse, le tout empreint d'une certaine quiétude enjouée, qui fait venir le frisson. Il est évident que l'orchestre embrasse ici des rapports qui ne sont pas indiqués dans le drame et qui ne pouvaient même y être sous-entendus. Mozart aurait-il fait quelque chose d'aussi admirablement beau, sans y attacher une pensée quelconque. Que serait-ce, si la voix sortie du monument, avait trouvé des échos dans les tombes circonvoisines; si aux accens de l'ombre terrible et vengeresse, d'autres mânes plus doux s'étaient éveillés: ombres de vierges, éteintes avant la saison des amours, âmes de petits enfans, morts sur le sein de leurs nourrices; troupe pâle et indifférente, mais heu-

reuse de n'être plus, qui voltige autour de l'homme de marbre et regarde, avec un terne enjouement, les scènes de la vie, auxquelles elle ne comprend rien.

Nous allons prendre congé d'Anna, dans l'air: *Non mi dir bel idol mio*, le seul de l'opéra où Mozart se soit trouvé en désaccord formel avec son poëte. Da Ponte croit au mariage d'Anna, et Mozart le sait impossible; Da Ponte lui fait tourner les yeux vers l'avenir, et le musicien traduit cet espoir par un retour mélancolique sur le passé. Dites si Anna est encore Anna dans cette dernière scène? Où est l'héroïne sublime du premier acte, la déesse du sextuor; où cette voix, dont les moindres accens faisaient vibrer en nous une fibre tragique, qui soulevait les tempêtes de l'orchestre, commandait aux invisibles et montait vers les cieux, tel qu'un élu resplendissant de gloire? Helas, cette voix, il lui reste à peine la force de moduler quelques soupirs. Combien le récitatif: *Crudele! ah non mio bene* diffère des deux premiers; quelle fatigue de la vie et quel épuisement dans les figures instrumentales, opposées a un texte plein de tendresse et d'espoir. *L'Andante* de l'air se compose avec ces mêmes figures du récitatif, qui semblent être les débris du personnage et qui, transportées à la partie vocale, forment un chant d'autant plus triste, que cette tristesse affecte un visage serein. *Calma calma il tuo tormento,* dit l'inconsolable Anna, en voulant consoler le pauvre Ottavio. Elle le lui dit d'abord d'un ton assez ferme; mais quand elle essaie de le redire, le trait plaintif du violon, à peine entendu et comprimé avec effort dans le récitatif, brise toutes les résistances et se développe à travers une suite de tons lointains, chargés de bémols, qui lui donnent progressivement le caractère de la plus sombre mélancolie,

et amènent la conclusion admirable de *l'Andante,* sur une tenue. Mozart a abandonné le sens positif et actuel du texte, *calma calma il tuo tormento,* pour rendre le sens futur et conditionnel, renfermé dans le second membre de la phrase: *se di duol non voi ch'io moro,* anomalie qui prouve, bien clairement, le divorce d'intentions entre le poëte et le musicien. Ce désaccord continue et même il devient plus marqué dans *l'Allegretto: Forse un giorno, il cielo ancora sentirà pietà di me.* Le poëte se disait en écrivant ce texte: voilà la flamme qui se ranime. Il se trompait; c'était la flamme dardant les lueurs vacillantes, qui annoncent l'entière consomption de son aliment et présagent l'obscurité. La musique nous le fait bien comprendre ainsi. *L'Allegretto* est un élan vers les régions inconnues où habite le calme, que l'âme pressent et désire au milieu de ses souffrances. C'es un adieu suprême, auquel viennent se mêler quelques souvenirs rapides d'une vie toute d'amour, d'innocence et de poésie virginale, qu'un seul jour a détruite, moissonnée dans sa fleur. Des roulades, élégamment dessinées, mais certainement aussi intempestives, que celles de l'air *Il mio tesoro intanto* étaient opportunes, ont un peu gâté cette haute élégie. Que voulez-vous, il fallait avoir un peu de complaisance, pour une chanteuse qui en avait eu autant pour Mozart. La Saporiti n'était qu'une petite prima Donna de province, modeste et peu exigeante, très bonne musicienne d'ailleurs. Elle voulut bien chanter Anna, telle que le maître l'avait faite, moyennant une indemnité de quelques roulades, mêlées de *staccato* aigu, pour la fin de son rôle. Le *staccato* était son fort, apparemment. Pouvait-on refuser des conditions aussi raisonnables. Deux lignes de trop, dans une partition de 500 pages! marché d'or

pour le compositeur. Jugez donc de ce que l'opéra des opéras serait devenu, si Mozart avait eu à traiter avec ces hautes puissances chantantes et roulantes, qui ont l'habitude de tracer au maestro le devis exact et détaillé de leurs airs, à peu près comme une Excellence d'ambassade arrête, avec son chef de cuisine, le menu d'un dîner diplomatique.

Finale. *Allegro assai ré* majeur 4/4. On a critiqué les premières scènes de ce finale; on les a trouvées faibles de musique et vides d'action. On a oublié qu'elles n'étaient que préparatoires; et, comme préparation, nous les tenons pour tout ce qu'on pouvait imaginer de plus heureux. L'idée poétique en est admirable. La plupart des personnages ont pris congé du spectateur; les nobles affections et les nobles croyances ont disparu. Le héros du drame demeure seul, ne tenant plus à rien que par les racines de l'égoïsme, tel qu'un grand arbre dépouillé d'écorce et de feuillage. Un dernier attachement qui s'augmente de tout ce qui devait le détruire, vient, une fois encore, frapper à cette porte dont l'herbe de l'oubli bientôt couvrira le seuil. Il est brisé, ce dernier lien, brisé comme tous les autres, contre les écailles impénétrables d'un cœur à jamais endurci. Alors, il se fait tard; plus de visites importunes à redouter; alors, après avoir savouré un repas de gastronome et une musique voluptueuse, on va se coucher et dormir tranquille, en rêvant aux plaisirs du lendemain. On se couche, mais dans la tombe; on s'endort, mais pour ne plus se réveiller.

Après tant de courses et d'aventures nocturnes, Don Juan doit être un peu fatigué, en rentrant chez lui. Non, il est infatigable et de plus philosophe, toujours disposé à accepter les plaisirs, sous quelque forme

qu'ils se présentent, en échange ou dédommagement des plaisirs qui ont manqué. Au total, la journée a été perdue ; le chiffre du catalogue est demeuré stationnaire ; mais, en revanche, Giovanni a gagné, aux épreuves de cette journée, un appétit excellent, *un barbaro appetito*, comme le dit son serviteur. Heureusement encore, le souper qui avait été commandé pour le bal des noces de Zerline, se trouve intact ; ni le bal, ni la noce, n'ayant pu être menés à bonne conclusion. Pour comble d'heur, les musiciens qu'on avait si brusquement interrompus au milieu des danses, ne sont pas partis ; ils se sont retirés dans le sanctuaire de l'office, où on les a largement restaurés et abreuvés. Si bien, que lorsque le maître rentre au logis, il trouve la salle éclairée, le repas servi et l'orchestre sur pied. Il n'en fallait pas tant pour effacer jusqu'au souvenir des visions de tantôt ; car le trait le plus idéal du caractère de Don Juan, est une complète insouciance sur le passé et l'avenir. Il est de ces hommes introuvables qui ne vivent que dans le moment et pour le moment actuel. Ce qui n'est plus ou ce qui n'est pas encore, sont pour lui des abstractions chimériques.

Le finale s'ouvre allégrement et brillamment. Grand orchestre, accens de fête, disposition toute héroïque à attaquer les plats et les bouteilles. *Gia la mensa è preparata!* Giovanni attablé, les musiciens commencent aussitôt. Ces messieurs, avec lesquels nous avons déjà lié connaissance, pendant le bal du premier acte, sont au courant du goût fashionable et des nouveautés musicales. Ils jouent, sans beaucoup s'inquiéter des transitions modales, une suite de pièces favorites, tirées des opéras qui avaient la vogue en 87. N'est-ce pas une idée singulièrement heureuse et une leçon hautement in-

structive, que d'avoir encadré dans un opéra, fait pour durer autant que la musique elle-même, les souvenirs des productions éphémères que la mode plaça au dessus de Don Juan. Quelqu'un se souviendrait-il encore de ces mélodies, ombres des plaisirs du passé, si Mozart n'en avait fait de la musique de table, de la musique légère facile, et qui se concilie parfaitement avec les jouissances gastronomiques, en dépit du proverbe, que ventre affamé n'a point d'oreilles. Et pendant qu'elle joue, cette musique, on mange, on rit et on boit; Leporello fait l'éloge des musiciens et du cuisinier; il escamote une volaille, et le *padron* qui a l'air de ne pas voir le larcin, lui ordonne de siffler avec ses mâchoires pleines. Pour rendre ces farces aussi amusantes, qu'elles auraient été plates sans la musique, Mozart a eu le courage de dépiécer un des plus beaux airs de son Figaro (*). Mais déjà les coqs ont chanté la troisième veille. Quelqu'un monte l'escalier. Qui donc peut arriver si tard dans la nuit, qui ne se soit pas encore couché, ou qui se soit levé avant l'aurore. C'est Donna Elvira. Les musiciens qui sont au fait des us et coutumes de la maison, décampent sur le champ, en voyant paraître une femme, et l'orchestre dramatique attaque un *Allegro assai, si* bémol majeur $^{3}/_{4}$. Jamais Elvire n'a été plus noble et plus touchante, que dans cette scène. Elle ne vient plus prier Giovanni d'avoir pitié d'elle; c'est pour lui-même

(*) Ceci nous fait songer à la véritable signification des *Nozze*, dans l'ordre historique et progressif des œuvres de Mozart. *Figaro* contenait en germe le caractère du *Dissoluto punito*, et offrait le premier modèle des formes et de la coupe lyrico-dramatiques, employées dans ce dernier opéra. *Figaro* n'était donc qu'une grande et belle étude, exécutée sur un livret antimusical, pour arriver à Don Juan, le plus musical de tous les drames.

qu'elle l'implore, et à genoux, et avec quel accent irrésistible : *Ah non deridere gl'affani miei.* Cette voix aurait hâté le repentir d'Abadonna, l'ange déchu; elle eût ramené Faust, plus sûrement que les larmes de Marguerite. Et Don Juan? Plus ferme de cœur et de logique que Faust, et peut-être l'égal de Méphistophélès, si son corps n'avait été qu'une mauvaise plaisanterie, comme le simulacre humain du vrai démon, Don Juan se sent ému, à cause de cette différence. *Io ti deridere?* Non vraiment, il ne songe plus à rire de cette femme qui ne lui a jamais paru si belle; et c'est là le mal. Car, vous voyez que les yeux d'Elvire, humides de tendresse et brillans d'enthousiasme, son agenouillement gracieux, ses blanches épaules, ses beaux bras qui s'élèvent et s'arrondissent, supplians, détruisent, par avance, l'effet de ses discours. Toute autre société manquant, Giovanni ne demanderait pas mieux que de retenir celle qui se présente, quoiqu'elle ne fût pas attendue. La brutalité froide du début, se change en une espèce de galanterie. Le *cosa volete,* qui avait accueilli l'entrée d'Elvire, était une insolence; le *che vuoi mio bene* qu'il lui adresse, après un moment d'examen et de réflexion, est presque tendre. Puis il ajoute, en lui passant un bras autour de la taille: *E se ti piace, mangia con me.* Ces indignes avances sont repoussées avec horreur. Oh! puisqu'elle le prend sur ce ton, Giovanni va lui faire voir ce que l'on gagne à venir sermonner les gens, à trois heures du matin. Sermon pour sermon, il va la prêcher aussi: *Vivan le femine! viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanita.* La philosophie d'Epicure et la poésie d'Anacréon se fondent dans cette mélodie qui vous résume, en quelques phrases, le parfait libertin, le roué par tempérament et par système. Il est là, vous le

voyez, nonchalamment étendu sur son fauteuil, son verre élevé en guise de bannière, la luxure dans les yeux, une joie immonde au cœur, content et fier de lui-même, incrusté dans son imperturbable égoïsme, et laissant couler l'eau, sans prendre garde à ceux qui se noient. Lui, ne craint rien, ne s'inquiète de rien; il boit, il aime, il chante, il jouit; il est le meilleur enfant du monde: *Vivan le femine! viva il buon vino!* Il est à peindre dans cette scène, comme dans presque toutes celles où il figure.

L'ultima prova ne laissant plus aucun espoir à Elvire, elle va s'éloigner à jamais de ce lieu de perdition; une espèce de brouillard se répand dans l'orchestre; les lampes du banquet pâlissent et s'éteignent l'une après l'autre; un horrible cri échappe à Elvire qui disparait, en se rejetant sur une porte latérale. Don Juan qui entend ce cri, ordonne à Leporello d'aller voir ce qu'il y a. Le même *crescendo* nébuleux accompagne les pas du messager. Leporello tombe à la renverse, en répétant, sur un autre accord de septième diminuée, le cri d'Elvire. *Che grido indiavolato!* Qu'y a-t-il donc? parle, parle, parle malheureux! Les interrogations de Giovanni semblent assez calmes; mais pourquoi les répéter ainsi, coup sur coup. Se douterait-il déjà de la réponse?

Fa majeur, 4/4, *Allegro molto.* On ne demandera plus de bouffonneries à Leporello. Le temps en est passé pour lui comme pour son maître, et puissent toutes les huées du parterre récompenser l'histrion ignoble, qui se permettrait la moindre farce, à partir de là. Un acteur d'opéra doit toujours régler son jeu sur la musique, et la musique, ici, est déjà tout imprégnée d'une mystérieuse hor-

reur. *Ah signor, per carità, non andate fuor di qua.* Les mots sortent haletans de la bouche de Leporello; les inflexions de sa voix voudraient se modeler au gré d'une terreur convulsive, dont les mouvemens internes varient sans cesse; mais la modulation rencontre une résistance insurmontable. Quelque harmonie qui se présente, le *fa* obstiné de la basse lui coupe le chemin et la rejette aussitôt, meurtrie de dissonances. C'est comme cette barre de fer, que l'on se sent dans la poitrine, après avoir longtemps couru de toutes ses forces, et qui vous arrête de douleur, à chaque syllabe, dès qu'on essaie de parler. Ce chant, quoique brisé, forme une mélodie très caractéristique sur laquelle des dièses de passage, accouplant parfois la note naturelle avec la note chromatique de même dénomination, répandent une teinte blafarde et chatoyante, quelque chose de moitié réel et de moitié fantastique, comme les manifestations premières et encore douteuses du merveilleux, dans un conte de revenans. Leporello recouvre enfin le libre usage de la parole; mais les pas tonnans qu'il a entendus sur l'escalier, lui martellent le cerveau, comme si son crâne était une enclume. L'épouvante en a fait une machine sonore qui répercute, en vertu d'une loi physiologique, les bruits mesurés qui ont frappé le sensorium. *Ta, ta, ta, ta;* et, quand son maître lui ordonne de s'expliquer d'une manière plus précise, il répond de nouveau *ta, ta, ta, ta,* ce qui n'est point une farce, mais une preuve que Mozart avait pénétré les secrets de l'organisation humaine. La porte s'ébranle aux coups de l'orchestre.—L'entendez-vous mon maître? — Ouvre!—mais cette fois les jambes du trop fidèle serviteur lui refusent, nettement leur service. Ouvre, te dis-je!—Il le tuerait que le malheureux n'en bougerait pas davantage. De

longs gémissemens, interrompus par les coups qui redoublent, sont tout ce qu'il est possible d'en obtenir. Ouvre ! mais non, il n'y a plus rien à faire de ce misérable ; ouvrons nous-mêmes. Une obscurité à peu près complète a envahi la scène ; il ne reste que la lueur de deux bougies qui brûlent comme à regret, sur la table du souper, dans leurs flambeaux d'argent. Giovanni saisit un de ces flambeaux ; et, tenant son épée nue de l'autre main, il avance avec résolution et du pied fait voler la porte. Un courant d'air lumineux éteint la bougie ; la scène se colore faiblement de quelques rayons bleuâtres, des éclairs dessinent un long zigzag sur les vitraux des croisées gothiques, un sourd bruit de tonnerre gronde d'en bas. Dans le renfoncement de la décoration, se projette la figure gigantesque du commandeur, blanche, immobile, entourée d'une terne auréole. *Andante*, $^4/_4$, *ré* mineur.

A cette apparition, vous diriez que la coupe des vengeances divines, amassées goutte à goutte, thésaurisées dans le silence des décrets éternels, combles enfin et débordant le vase, se renverse à un signal convenu ; et, qu'inondation effroyable, elle vient rouler toutes les terreurs du jugement sur l'auditoire. Comment la tête d'un homme a-t-elle pu, sans se briser ou sans devenir folle, enfanter ces accords qui bouleversent et déchirent, qui pèsent sur l'âme, comme le poids de toutes les calamités humaines, réunies en une masse écrasante, comme la conscience des plus désastreuses et des plus irréparables catastrophes, comme la réalisation des pressentimens et des images, que l'on éloigne de soi avec le plus d'horreur ! Ici, le voile allégorique et toujours plus transparent qui couvrait l'action humanitaire du drame, achève de se déchirer ; ici, plus de fable, plus

de libretto. La voilà, en personne, cette visite que chacun de nous recevra à son tour, cette visite, la seule réalité réelle, la seule certitude infaillible qu'il y ait dans notre vie. Comme Don Juan, il faudra que nous lui ouvrions la porte, et plaise à Dieu que le terrible chanteur exécutât autre chose pour notre dernier concert.

Dès que le spectre parait, Don Juan s'élance machinalement en arrière; mais, remis presqu'aussitôt, il gagne à pas comptés l'autre extrémité du théâtre, jette son épée loin de lui et prend l'attitude d'un homme résolu de tout braver. La pâleur qui le couvre, n'est que le reflet de la morte apparition, sur les traits du vivant qui la contemple ; l'âme n'est point décolorée. Il se sait perdu, perdu dans le temps et l'éternité, et il n'ira pas crier grâce. L'impénitence finale sera le dernier et suprême triomphe de son orgueil. Qu'il tombe, mais comme le colosse de Rhodes, sans fléchir le genou, ni baisser la tête. Ainsi se prononce la situation, entre deux interlocuteurs qui seuls, dans tout le vaste univers poétique, pouvaient nouer et conduire à bout un semblable entretien. C'est un second duel de Don Juan avec le commandeur; mais tous deux ont changé d'armes. Cette fois, le vieillard combat avec la foudre, et Giovanni ne lui oppose que l'effrayante énergie de sa volonté perverse.

Nous avons entendu cette scène, en abrégé, dans *l'Andante* de l'ouverture. Si terrible et si imposante que fût la commémoration instrumentale de l'événement, qu'elle parait faible, néanmoins, auprès de l'événement en action. Au lieu de l'accord parfait mineur qui commence l'ouverture, il y a ici, pour le début, des accords de septième diminuée, à la première inversion, qu'attaquent simultanément, de toute leur force, vingt parties d'orchestre, et après lesquels vient une harmonie de plain-chant su-

blime. Les octaves des instrumens à vent sont remplacées par la voix du fantôme, ce qui change l'horreur sourde et mystique en une horreur tonnante, et le crépuscule du merveilleux, en un jour nocturne, resplendissant de feux surnaturels. L'emploi sagement économisé des trombones, a valu au compositeur ce précieux avantage. Ils n'auraient pas retenti, comme l'appel du jugement, ces trombones aujourd'hui tant prodigués, si Mozart n'en avait fait l'accompagnement spécial et exclusif de la mort; et, si usant leur effet par avance, il les avait mis en réquisition tout le long de la pièce.

D'ordinaire, lorsque les musiciens veulent faire de l'horreur, ils ne cherchent point à produire un ensemble d'effets étroitement liés et coordonnés en un tout indivisible; ils accumulent les effets plutôt qu'ils ne les combinent; leurs inventions, souvent très heureuses et très belles, mais presque toujours assez hétérogènes, n'ont d'autre rapport qui les unisse qu'une perpétuelle enchère les unes sur les autres, ce qui porte naturellement les choses à l'extrême. On ne saurait en blâmer les compositeurs, pourvu qu'ils atteignent leur but; et, il serait assez difficile, à un homme de talent, de le manquer sur cette route. De ce chaos de dissonances, de ces modulations frénétiques, de ce rugissement sauvage de l'orchestre, de ce désordre et de ce tumulte, l'horreur doit sortir nécessairement, mais une horreur extérieure et matérielle, en quelque sorte, comme celle du mélodrame. Nous citerons, pour modèle du genre, la conclusion des scènes fantasmagoriques du Freyschütz. Ce n'est pas du tout d'après ce système, qu'a été et que pouvait être conçue la grande scène de l'apparition dans notre opéra. Et d'abord, elle est parfaitement homogène, parfaitement liée dans toutes ses parties; les alternatives

d'ombre et de lumière, de *forte* et de *piano*, de dissonances et d'harmonie, s'y succèdent régulièrement; le mouvement, un peu accéléré vers la fin, ne cesse pas d'être modéré. Tout cela est régulier et correct et assez peu noir et presque calme sur le papier. Eh bien, cependant, que sont les terreurs de la vallée du loup, que sont toutes les terreurs poétiques et musicales prises ensemble, devant cette terreur qui dès le début : *Don Giovanni a cenar teco m'invitasti e son venuto*, parait combler la mesure, et qui augmente, néanmoins, toujours augmente et vous ensevelit dans l'ombre de ses ailes gigantesques, qui pénètre, à la fois, les sens, le cœur et l'imagination, et qui arrivant enfin, dans sa progression inexorable, jusqu'à la sphère de l'intelligence, y soulève invinciblement de graves et désolantes pensées. On se demande avec effroi, si tout ce qui est en nous, ne doit pas également se retrouver quelque part hors de nous, et si les plus horribles visions de l'âme, déjà réalisées dans l'analogie musicale, ne revêtiront pas, un jour, un corps plus substantiel et des formes plus positives encore que cette analogie. Entendez-vous ces accords, toujours balancés sur un rhythme égal, mais toujours plus funestes et plus déchirans, à chaque reprise du morne discours qui sort de la bouche du fantôme; et cet unisson de l'autre monde sur des intervalles inchantables, étrangers à toute affection humaine; et ce tremblement de l'orchestre sur l'affreuse dissonance de la seconde mineure, et ces longues gammes gémissantes qui montent et descendent, qui hurlent et se débattent en vain, à travers une modulation désespérée, contre la note fatale dont l'immobilité les poursuit, les presse et les écrase; les entendez-vous bien! voilà le sens du discours, les vraies paroles du spectre; voilà la mort, le

jugement et la damnation ; voilà le but et la leçon de toute la pièce. Quelle moralité, grand Dieu ! Celle-là, du moins, ne risque pas de s'oublier aussi vite que les autres arrêts, émanés de la justice dramatique, lorsqu'elle punit le crime et fait triompher l'innocence. Pauvre justice dramatique ! le crime ne lui dira-t-il pas toujours : vous êtes bien la maîtresse d'arranger, à votre guise, les événemens d'une pièce de théâtre et de me faire parler selon votre bon plaisir. Moi, crime, qui ne joue pas la comédie, je m'en moque. Flagellez-moi, tant que vous voudrez, avec des tirades morales dont vous me mettrez plein la bouche ; pendez-moi en effigie, je ne manquerai pas d'y applaudir tout le premier, de ma loge ou de mon fauteuil du premier rang, pourvu que je prospère dans le monde, comme c'est assez mon habitude. Que lui répondra la justice dramatique? Nous n'en savons rien ; mais nous savons parfaitement ce que le compositeur du *Dissoluto punito* aurait pu lui répondre, et le voici : Loin de vous livrer à la justice des autres, je ne vous livre même pas au remords, qui eût été votre propre justice. Tout au contraire, dans ma pièce, vous foulez les hommes gaiement et impunément à vos pieds. Personne n'est assez fort pour vous punir. Je n'imagine donc rien contre vous ; je produis une *réalité* en dehors des événemens, des actions et des paroles ; et, dans cette réalité, ni vous, ni personne, ne sauriez méconnaître l'image authentique, le calque vivant, d'une âme profondément criminelle, à l'heure où tout lui échappe, tout, jusqu'à l'espoir du néant. Le seul fait que je suppose, c'est la venue de l'homme blanc ; et vous savez de reste que l'homme blanc viendra pour vous, comme pour tout le monde.

En outre, quels avantages Mozart n'a-t-il pas fait au crime, lorsqu'il lui amène enfin l'inévitable visite. Où

est le grand coupable, qui osât se flatter de la recevoir comme Don Giovanni ? Pour en juger, examinons l'autre moitié du dialogue, le sublime opposé au sublime. Des deux parties récitantes, qui ne s'unissent jamais en duo, la première s'appuie sur la totalité des forces de l'orchestre ; c'est le fantôme avec son cortège d'épouvantes, armé de tous les pouvoirs d'un mandataire de la Providence. L'autre partie est faiblement accompagnée. C'est l'homme, dans l'abandon complet de ce qui faisait sa force extérieure, livré, sans défense et sans espoir, au bras de fer de la nécessité. La volonté seule de l'individu, le soutient dans cette lutte effroyable ; mais c'est précisément de toutes les forces de l'homme, la plus réelle et la plus forte, et elle éclate ici avec une grandeur sublime, dont le rôle de Giovanni n'avait encore approché en aucun endroit. *Non l'avrai giammai creduto, ma farò qual che potrò.* Un reste de trouble se décèle dans cette phrase, la première que Don Juan adresse à l'esprit du commandeur et, pendant laquelle, vous entendez les deux figures de violon, présentées au commencement de l'ouverture, l'une mélodique et plaintive, l'autre accompagnante, murmurant, comme une brise de la nuit, dans l'herbe du cimetière. Mais quand la longue période, où se déroulent les terribles gammes, a été achevée, Giovanni recouvre son assurance: *Parla dunque! che chiedi? che vuoi?* Jamais rien de plus grand n'a été prononcé sur la scène. Et, lorsqu'il ajoute: *parla, parla, ascaltando ti sta,* la pitié et l'admiration sont au comble, et il n'est pas un auditeur qui ne fut tenté de crier: grâce! grâce! pour le sublime criminel. Après cette phrase, qui conclut en *la* mineur, la fondamentale, continuée telle qu'un glas profond et terrible, sonne toute seule, au milieu

du silence effrayant des parties vocales. On devine que des choses inouïes se préparent. Soudain les tonnerres du spectre, frappant sur ce glas monotone, éveillent une série d'accords qu'il serait difficile d'analyser, même en grammairien; une série où le chromatique et l'enharmonique sont mêlés et confondus de telle sorte, que l'oreille ne sait plus où elle est, ni d'où elle vient, ni où elle va, et que l'imagination achève de succomber, sous la rapidité de succession et l'horreur des images dont on l'accable. C'est comme un mirage intérieur, où viennent se réfléchir, pressées et innombrables, les énormités de toute une vie de crimes. Chaque battement du cœur évoque un nouvel épouvantail, que l'ouragan du *crescendo* balaie aussitôt, pour faire place à d'autres simulacres, non moins vite effacés. Le tout s'enchaîne, ainsi, comme en une ligne mouvante de formidables arabesques, sculptés dans la flamme. Haussant d'un demi-ton, à chaque phrase, le spectre arrive aux cordes les plus élevées de son diapason et conclut cette indicible période, sur la dominante de *si* bémol mineur. Alors, reparait dans ce nouveau mode, avec le caractère d'une réminiscence hautement romantique, la double figure des violons; le dialogue devient plus serré. Une voix qui semble percer les nues et entr'ouvrir la terre, demande à Giovanni s'il est prêt pour le voyage. *Ri-sōl-vi? Vĕr-rā-i?* Le pécheur répond: *Ho fermo il core in petto; non hò timor, verrò.* Appel forcé à l'héroïsme, soutenu dans l'orchestre, par des traits imitatifs d'une étonnante vigueur. Le fantôme, immobile jusques-là, tend la main à Giovanni qui lui donne la sienne. Point de contact avec les formes sans substance qu'a revêtues l'esprit; mais le froid de la mort s'infiltre dans les veines de l'épicurien audacieux. La douleur lui arrache un cri: *Ohimè!* A

partir de cette mesure, le mouvement d'*Andante* un peu pressé, acquiert, graduellement, la vivacité et le feu d'un *Allegro,* par l'échange plus fréquent des phrases du dialogue et par l'agitation qui se prononce dans les figures instrumentales. Le *tremolo* gagne jusqu'aux fondemens de l'harmonie ; l'abîme s'émeut, dans l'attente de sa proie. Des traits de basse qui rappellent nettement la scène du duel, surgissent en furie, comme des vagues montantes, et retombent à pic, dans les profondeurs d'où elles s'étaient élancées. Admirons la haute raison du musicien. Ces traits de basse, ces attaques formidables, image colossale des derniers actes de vaillance, par lesquels s'était signalé le bras du commandeur, ne provoquent plus d'imitations dans les parties de dessus, c'est-à-dire ne rencontrent plus de parades, comme dans le duel terrestre. Vous n'êtes plus ici, pour les repousser, violons qui conduisiez, avec une adresse si meurtrière, l'épée de Giovanni. Maintenant, l'épée gît inutile, aux pieds de son maître; elle ne saurait tuer le commandeur deux fois. Il n'y a plus de sang à tirer de ses veines, et celui de Giovanni s'est glacé à une ombre d'attouchement, dans la main de l'adversaire invulnérable. Terrible est la revanche. Le vainqueur du premier acte est sommé d'avouer sa défaite. Déjà brille, suspendu à un cheveu, le glaive des châtimens éternels qui toujours frappe et jamais ne tue. *E l'ultimo momento! pentiti scelerato!—pentiti—pentiti;* et, cette sommation foudroyante, à laquelle le *no* de Giovanni répond, chaque fois, comme un écho de l'enfer, continue de tonner jusqu'à ce que le sablier invisible, qui mesure le délai de rigueur, ait laissé écouler son dernier grain. La mission du commandeur est terminée ; la sentence irrévocable descend sur le maudit, en notes de choral graves et

lentes; l'harmonie meurt dans l'unisson; le fantôme a disparu.

Si l'arrêt s'exécutait au moment où il se prononce; si Giovanni tombait mort aux pieds du commandeur et la toile avec lui, la fin eût couronné l'œuvre, et Mozart, parvenu aux colonnes d'Hercule de l'art musical, se serait arrêté là *ubi defuit orbis*, comme ces explorateurs des régions hyperboréennes, auxquels le monde manqua pour continuer leur voyage. Certaines considérations ne permettaient, toutefois, ni au poëte, ni au musicien, de finir l'opéra, ou du moins la scène surnaturelle, de cette manière. Da Ponte, ouvrier littéraire habile, qui connaissait à fond et le public de son temps et les conditions de l'effet scénique en général, jugea très bien que le titre de la pièce: *Il Dissoluto punito* et l'attente que ce titre éveillait, sembleraient peu justifiés, si l'on ne *voyait* pas la punition; car, sur mille individus qui savent parfaitement voir à l'opéra, c'est bonheur que d'en trouver dix qui sachent parfaitement entendre. La damnation et l'enfer devaient, par conséquent aussi, se traduire pour les yeux. Donc, le poëte fit succéder à l'homme de marbre, qui est une assez pauvre machine dans son libretto, quelque chose de plus solide et de plus voyant, un *coro di spettri*, mânes, larves, furies, déités infernales, toute la cour de Pluton, en grand gala. On sait combien cette pompe classique réjouissait nos pères. Don Juan, que le compositeur a fait passer par l'épreuve des tortures morales les plus horribles, est livré, après cela, à des tortures physiques. *Chi m'agita le viscere!* image hardie qui devançait le siècle de Da Ponte et sur laquelle Mozart ne daigna pas s'arrêter. Il lui eût été si facile pourtant, à lui musicien, qui pouvait élever les cris aussi haut qu'il le

voulait, de rendre, au naturel, le déchirement des viscères; mais il était loin de se douter quelle veine féconde les émotions médico-chirurgicales ouvriraient, un jour, au profit du théâtre. Nous avons dit les raisons du parolier; voyons celles du compositeur. Mozart dut reconnaître qu'il était impossible de clore le dernier finale par une scène, la plus importante de la pièce, il est vrai, mais scène conduite sur un mouvement d'*Andante*, finissant pp. sur quelques rondes, chantées par une seule voix, et s'évanouissant dans l'orchestre, comme l'ombre ellemême. Il reconnut également, qu'après un morceau d'une profondeur psychologique aussi sublime, il convenait de remonter l'âme, détendue par tant d'effroyables secousses, et qu'il fallait tirer, sur la conclusion, un feu d'artifice pour l'oreille, de même que Da Ponte sentait le besoin d'une péroraison brillante pour les yeux. Il ajouta, par cette raison, à l'*Andante* un *Allegro* de cinquante mesures, pas davantage; de la musique à effet, *Effect-Musik*, comme disent les Allemands, qui appelle le tumulte sur les planches et que le fracas scénique appelle réciproquement, parce qu'il n'a point de plus puissant auxiliaire que le fracas musical. Voilà qui est très bien; cela dure peu et chacun sort content. Il ne s'agit plus que de savoir quel genre de spectacle on nous offrira, et si messieurs les régisseurs, décorateurs, costumiers et machinistes, continueront toujours de créer leur monde à l'image d'un sot. Je leur demande pardon de l'expression; mais est-il croyable que nous, spectateurs du XIXme siècle, qui comprenons enfin ce qu'est Don Juan, nous soyons condamnés à voir la scène finale du miraculeux chef-d'œuvre, transportée dans le vieux Tartare mythologique, envahie et ridiculisée par une légion de comparses, peints de toutes les couleurs, affu-

blés d'énormes tignasses de chanvre, armés de torches fumeuses et puantes et gambadant autour de Giovanni, exactement comme les trente et quelques enfans mâles et femelles de *Rochus Pumpernikel*, accusé de bigamie, dansent autour de leur prétendu père, qui les donne à tous les diables (*). Certes, il ne faudrait pas un grand effort d'imagination pour substituer à cet indigne spectacle, un autre moins ridicule et plus convenable. N'avons-nous pas la fantasmagorie? Hé bien, faites promener dans le vide des spectres menaçans, des larves atroces, crispées par la rage ou grimaçantes de rire sardonique; mèlez-y, pour le contraste, une procession de jeunes femmes pâles et blanches, que Giovanni a fait mourir d'amour; elles le regardent et elles ont l'air de pleurer sur lui. Ce tableau n'est-il pas de votre goût, en voici un autre. Les trappes s'ouvrent et vomissent des torrens de flamme; le char tonnant cahote de plus belle dans sa remise olympique; les pièces embrasées de la décoration, qui ne change point, croulent, une à une, avec fracas; des fantômes volent dans toutes les directions à travers l'incendie. On ne doit pas voir les spectres chantans et, au lieu d'exécuter le chœur à l'unisson, comme il est écrit, on pourrait le chanter à diverses octaves. Nous croyons même que les porte-voix seraient ici à leur place. Dans ce vacarme, Giovanni, livré aux démons, mais intérieurement, mais libre de ses gestes, exprime par son jeu, plus encore que par son chant qu'il serait difficile de bien entendre, les tourmens qui le déchirent. Et lorsqu'arrive la cadence finale, une cadence d'église prolongée, le mur du fond

(*) La description exacte de ce que nous avons toujours vu sur nos théâtres.

s'écroulant, laisse voir, aux premiers rayons de l'aurore, l'esprit du commandeur qui remonte vers les cieux, avec une femme agenouillée devant lui sur le nuage. Cette femme tient une palme et un voile étoilé cache ses traits. Un éclair, parti de la céleste vision, frappe Don Juan qui tombe mort, au milieu des ruines de son habitation maudite.

Chose étrange! les auteurs de notre opéra qui avaient travaillé tous deux à la Shakspeare, bravant les poétiques et le style théâtral de leur temps, mêlant sans cesse le bouffon au tragique, faisant du romantisme, en un mot, comme M.r Jourdain faisait de la prose, Da Ponte et Mozart, disons-nous, crurent devoir se soumettre, néanmoins, à la plus arbitraire des règles, autrefois imposées au drame lyrique; à la règle qui veut que tous les personnages se réunissent à la fin et se rangent en ligne droite, par ordre de diapasons, pour remercier le public des applaudissemens ou des sifflets qu'ils en ont reçus pendant le spectacle. Nos auteurs, il est vrai, ne purent observer à la rigueur cette règle courtoise, le héros de la pièce étant mort, et le fantôme n'ayant pas mission de revenir une seconde fois, dans le but de tirer sa révérence au public. On se contenta de réunir les vivans pour chanter et saluer, ce qui grossit le finale de trois mouvemens surnuméraires : un *Allegro assai,* un *Larghetto* et un *Presto.* Nous ne les examinerons point, d'abord parce qu'on ne les exécute jamais au théâtre; ensuite, parce qu'ils ne font plus partie de l'action; troisièmement, et c'est là le pire, parce qu'ils sont un mensonge absurde, relativement aux personnages. Qui ne voit que tout ce monde de passions, d'enchantemens, de folies et de miracles, s'est abîmé sans retour, avec celui qui en était

le centre et le mobile! Vous n'êtes assurément plus Anna, vous, réaction la plus sublime de l'ordre moral contre le principe, dont l'hostilité en attaquait toutes les bases à la fois. Vous avez cessé, avec la cause qui vous avait produite; vous vous êtes éteinte, comme le feu du ciel s'éteignit, dès qu'il eût consumé les villes réprouvées, auxquelles le lac Asphaltite sert de tombeau. Anna morte, Ottavio devient impossible. Il était constitué de manière à ne pouvoir survivre une minute à sa maîtresse, car elle était toute sa vie dramatique et musicale. Quant à Leporello, les médecins vous diront que pendant les deux dernières scènes, il en a vu et entendu assez, pour avoir acquis des droits à une place inamovible dans un hôpital d'aliénés. Vraiment, il est bien question pour lui d'aller *all'hosteria* et d'y chercher *padron miglior*. Non, non, Leporello n'a jamais eu et n'aura jamais qu'un seul maître. Vous parlerai-je d'Elvire? Hélas, elle est tombée sans connaissance, au sortir de chez Giovanni. En ce moment, elle doit être dans son lit, la pauvre femme, avec un transport au cerveau. Elle en a pour six semaines, au moins. Qu'en relevant de maladie, Elvire rassemble amis et parens et leur dise: *Io men vado in un retiro a finir la vita mia,* rien de mieux, et nous ne pouvons qu'approuver cette pieuse résolution, mais cela ne regarde plus le spectateur d'aucune manière. Restent Zerline et Masetto. On admet volontiers, avec le poëte, que le jour de leur mariage, ces époux soient allés *cenar in compagnia;* seulement, il faut croire, pour l'honneur de Mazetto, que leur souper est terminé depuis longtemps, à l'heure qu'il est. Zerline d'ailleurs, quitte de tous les rapports qui en faisaient un personnage dramatique, n'est plus la Zerline de Don Juan, mais celle

de Masetto, une égrillarde commère, bien sûre, désormais, de mener son homme par le nez. C'est ainsi que la grande figure de Giovanni entraîne, dans sa chute, tout ce qui lui servait de relief, d'entourage ou de contraste. Tout meurt ou s'efface avec lui.

Les trois derniers mouvemens du finale sont donc une faute énorme contre tous les principes de l'art; mais, attendu qu'il n'y a pas de faute plus aisément réparable et qu'elle est toujours réparée à la représentation, le mal ne serait pas grand, je l'avoue, si la musique à supprimer ne valait pas mieux que son texte. Malheureusement, il n'en est pas ainsi, et tous les amateurs déploreront, avec amertume, le travail perdu du superbe chœur fugué: *Questo è il fin di chi fa mal.*

Ayant fini notre article et en ayant compté les pages, nous nous soumettons d'avance aux trop justes reproches qui ne manqueront pas de nous être adressés sur son excessive longueur, sans parler d'autres critiques. Que de choses, pourtant, n'avons-nous pas abrégées ou plutôt sacrifiées à la nécessité d'en finir; combien plus nous ont échappé, que d'autres releveront après nous, de même que nous croyons avoir comblé maintes lacunes dans les observations de nos devanciers. Mille et mille plumes se sont usées à commenter les poëmes d'Homère, de Virgile et du Dante, les tragiques grecs et français, Shakspeare; et, elles n'ont pas épuisé la matière. Don Giovanni, la plus haute création poétique, de l'esprit humain, offrirait-elle aux moissons critiques, un champ moins fertile et moins vaste? La plus haute, disons-nous, du moins par rapport à notre siècle. Aujourd'hui que la raison marche sans lisières, et Dieu sait comme elle marche droit, on est généralement plus amateur de musique que de vers, et pour

cause. Etant de toutes les formes de la poésie artificielle, la plus énergique, la plus intime et la moins controversable de sa nature, puisqu'elle ne relève du raisonnement que dans ses applications et non dans son principe, la musique convenait d'autant mieux au siècle, que le siècle était plus enfoncé dans la prose et le scepticisme, tout comme les remèdes extrêmes conviennent aux cas de maladie désespérés. On croit encore à la musique, parce qu'il est impossible de ne pas croire à la réalité d'une sensation individuelle; et, si par hasard, cette sensation était l'aperçu intuitif de quelque grande vérité religieuse ou morale, l'esprit analytique qui nous domine, serait impuissant à la flétrir. Et voilà pourquoi la musique est en si grand honneur aujourd'hui.

Or, aussi longtemps que l'art musical sera debout, aussi longtemps que le rhythme, la mélodie et l'harmonie en formeront la base, Don Juan en occupera le sommet. Qu'il disparaisse un jour du répertoire européen; bien plus, qu'on en vienne à rejeter tout le libretto, comme une enveloppe inutile, et les vrais amateurs s'empresseront de recomposer le sujet sur la musique. Alors, chacun deviendra lui-même le héros du drame. Ce sera la biographie intime du *moi*, rédigée en notes, et qu'il eût été impossible d'écrire autrement; une histoire qui aura pour époques et pour dates, les momens d'après lesquels nous comptons intérieurement l'existence: nos heures les plus passionnées, les plus douces, les plus orageuses et les plus solennelles; nos plus poétiques douleurs et nos joies les plus enivrantes et trop souvent, hélas, les plus coupables ! Tous se reconnaitront dans cette œuvre, que Mozart créa plus qu'aucune autre à son image et qui résume si complète-

ment une vie prodigieuse et fatale, à laquelle rien de ce qui est de l'homme, ne devait rester étranger. Quelques uns y verront, peut-être, sous des couleurs enchanteresses et d'autant plus désespérantes pour eux, le criminel bonheur qui manqua à leur destinée, qui les poursuivit dans tous leurs rèves; qu'éveillés, ils poursuivirent, à leur tour, de leurs vœux les plus ardens et dont l'absence a fait de leur vie, de leur jeunesse du moins, une amère déception. Regrets insensés! vœux que le sort n'exauce jamais que pour nous punir cruellement! La mort n'est-elle pas le véritable but de l'existence, comme le dit Mozart. O vous! qui auriez voulu ressembler à Giovanni et qui ne l'avez pas pu, écoutez la dernière scène de l'opéra, une scène sans laquelle Don Juan eût été le plus immoral des chefs-d'œuvre, et qui en fait, au contraire, le plus sublime et le plus réel de tous les enseignemens poétiques; une scène qui formant, à elle seule, le contre-poids de deux longs actes de folies, d'égaremens, de passions et de crimes, efface toutes les impressions antérieures de l'ouvrage et, seule, en balance toutes les beautés. Songez donc que la même scène viendra clore le drame de la vie pour chacun et alors, au lieu d'envier follement Giovanni, un être idéal, vous viendrez plutôt vous inspirer d'une terreur salutaire, auprès du mausolée du commandeur et vous unir, dans la prière de sa fille, à des croyances qu'on ne saurait abjurer, qu'en se dépouillant de la dignité d'homme.



LES QUINTETTES DE VIOLON.

Il semblerait que les travaux de Mozart, les principales circonstances de sa vie, les développemens de son individualité et les progrès de son génie, jusqu'à l'année 87, n'eussent été qu'une marche ascendante vers Don Juan, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. C'est depuis cette époque, très probablement, que les forces du musicien, qui paraissent avoir résisté jusques-là aux excès du travail et à ceux d'un autre genre, peut-être, commencèrent à décliner, et que des souffrances physiques vinrent aggraver, peu à peu, la maladie morale qui se déclara en lui vers l'âge de trente ans, comme nous l'avons vu par sa dernière lettre à son père. A mesure que la santé de Mozart devint plus chancelante, l'inspiration qu'il puisait dans l'entrainement des affections et des plaisirs de la vie, dut tarir avec les sources de la vie même. Les ouvrages dramatiques, postérieurs à Don Juan, témoignent de cette décadence. *Cosi fan tutte*, la *Flûte magique* et *Titus* sont loin d'offrir, à à un degré égal, l'énergie et la passion qui distinguent les belles scènes *d'Idomeneo*, de *l'Enlèvement* et le *Dissoluto punito* tout entier, bien qu'à d'autres égards, le talent du compositeur ne se soit jamais affaibli. Cette

énergie et cette passion ne se retrouvent plus que dans quelques chefs-d'œuvre de musique instrumentale qui datent de 87 et de 88, nommément: deux quintettes de violon, et les symphonies en *ut* et en *sol* mineur. Mozart aurait-il baissé, à partir de là? On pourrait le croire, nous l'avouons, si la *Clemenza di Tito* avait été son dernier travail; mais cela n'étant point, nous devons reconnaître, dans cette baisse apparente, la transition nécessaire pour arriver au *Requiem*. Oui, pendant quelques années, Mozart parut descendre et il descendait, en effet, d'un pas rapide, vers le tombeau; mais ce fut pour trouver, aux bords du sépulcre, un point d'appui qui l'aidât, vivant encore, à monter dans les cieux, tel qu'un autre Elie.

Nous allons rendre compte de quelques unes des compositions instrumentales les plus célèbres qui viennent, pour ainsi dire, se grouper autour de Don Juan, puisqu'ils datent de la même époque et, ce qui est plus important, se rattachent à la même phase de la vie intellectuelle de leur auteur.

Ayant exposé, à l'article des quatuors dédiés à Haydn, les principes dont Mozart fit invariablement la base de sa musique instrumentale, nous parlerons maintenant des quintettes et après des symphonies. Ce sera suivre, à la fois, et l'ordre chronologique, et l'ordre naturel des conséquences qui découlent de ces mêmes principes. — Parmi les quintettes, réunis dans l'édition de Pleyel, il en est quatre qui datent probablement de la première jeunesse de l'auteur et que, par cette raison, on ne joue guères. Ensuite, il y a un beau quatuor de piano, arrangé en quintette de violon, par Mozart lui-même. Reste cinq ouvrages originaux et classiques, les seuls dont nous avons à nous occuper.

Comme, d'après notre théorie, tirée mot pour mot de la pratique mozarienne, les idées et le caractère d'une œuvre musicale doivent toujours se proportionner à l'étendue des moyens d'exécution, le quintette, sous ce rapport, se trouve tenir le milieu entre la composition à quatre parties et la composition à six parties, laquelle est habituellement suffisante pour les ouvrages d'orchestre, non comptés les instrumens de remplissage, ceux qui doublent les instrumens principaux, soit littéralement, ou bien avec quelques légères variations dans la figure. Le quintette sera donc plus mélodieux, plus positivement expressif que le quatuor; il se rapprochera un peu plus des caractères de la musique dramatique, quant à l'intensité du sentiment d'où il découle, mais sans qu'il lui fût permis davantage, néanmoins, de revêtir les formes qui caractérisent le récit et l'action, ou de laisser deviner un programme. Autrement, nous l'avons déjà dit et nous le répétons, la musique pure qui ne peut et ne doit jamais répondre qu'à un état psychologique quelconque, défini ou non défini, deviendrait de la musique d'opéra, arrangée pour les instrumens seuls. En perdant son indépendance, elle perdrait une grande partie de sa valeur.

Telles sont, aussi, les différences générales qui distinguent les quintettes de Mozart de ses quatuors. Leurs mélodies sont plus flatteuses, leur caractère est plus positif, moins rebelle à la définition et à l'analyse; leurs chants et leurs traits ont plus d'expression et d'éclat; au total, ils sont plus faciles à comprendre que les six chefs-d'œuvre dédiés à Haydn, quoique composés dans le même style et avec la même science de contrapontiste et d'harmoniste. C'est que l'ajoutage d'une cinquième partie, aux quatre dont le compositeur a

strictement besoin pour remplir l'accord, lui permet de mettre plus de suite mélodique dans l'enchaînement de ses périodes, et d'accorder davantage aux intérêts de l'exécution, tout en se conformant aux lois du style polyphonique qui, donnant à la liberté de chacun, la liberté de tous pour limite, veut que les parties conservent, autant que possible, une allure distincte et un caractère d'égalité. Mais la liberté et l'égalité absolues ne sont pas plus réalisables en musique que partout ailleurs. Quoiqu'on fasse, un homme médiocre ne sera jamais l'égal d'un homme de génie, pas plus qu'un second alto ne sera l'égal d'un premier violon dans le quintette; et, si un millionnaire est incontestablement plus libre de ses actions qu'un pauvre journalier, il n'est pas moins certain que la mélodie qui chante, jouit de plus de liberté que la basse qui l'accompagne. Toujours quelque prééminence se déclare, même dans la fugue stricte; à plus forte raison dans des œuvres, où le style fugué a été combiné avec le style mélodieux. Dans les quatuors de Mozart, c'est le premier violon qui domine habituellement; dans les quintettes, il partage avec le premier alto, cette domination souvent contestée et interrompue de chef républicain. Par la même raison que les parties des quintettes, travaillées en style mélodique, contiennent plus de chant que les quatuors, celles qui ont été soumises à l'analyse contrapontique, offrent des combinaisons plus fortes et plus variées. Abordons les remarques de détail, en commençant par le quintette en *ut*. Si ce n'est pas commencer comme l'édition de Pleyel, où les œuvres se suivent dans je ne sais quel ordre indépendant ou inverse de leur chronologie, ce sera commencer, du moins, comme le catalogue autographe de Mozart et comme la gamme, ce qui plus est.

Le thème de cette magnifique composition est un dialogue. La basse ouvre l'entretien par une figure détachée, en notes brèves, sur les intervalles de l'accord parfait. Le premier violon y fait une courte réplique, mélodieuse et passionnée. Prolongée à travers d'autres modes, cette conversation s'interrompt et revient, toujours diversifiée par la modulation. On dirait une grande pensée qui fond, à tire-d'aile, sur le génie et le saisit à l'improviste: un monde nouveau surgissant de l'océan vide, dans l'intelligence de Colomb, ou bien le sujet de *Don Giovanni,* dévoilé, tout entier, à Mozart, dans quelque veillée inspiratrice. Le génie tressaille aux appels réitérés de sa destinée. D'autres soins voudraient le distraire; d'autres figures, qui règnent en l'absence du thème, voudraient le circonvenir et l'enchaîner dans les détours de leurs croches sinueuses; des chants pleins de captation lui opposent l'attrait des paisibles jouissances de la vie; quelques complications d'harmonie fugitives cherchent à lui créer des embarras. Vains efforts! la grande pensée triomphe de tous ces obstacles; toujours elle revient et brille, aux yeux du génie, comme l'astre éclatant de la gloire et de l'immortalité. Ceci est la première moitié de *l'Allegro.* Au commencement de la seconde, les choses changent de face. En ramenant le motif, les traits du violoncelle frappent des dissonances, les répliques semblent marquées d'hésitation et de doute; les autres parties, simples accompagnatrices, d'abord, de l'idée dominante, prennent couleur devant le thème et contre lui; elles se révoltent, en sorte que les phrases du premier violon dégénèrent en une plainte et finissent par mourir. Alors, le motif disparaissant, les influences contraires, les figures en croches liées, reviennent à la charge, non plus, cette fois, douces et ca-

ressantes, de bon accord et de bon conseil, mais rompues, désordonnées, querelleuses, sifflant sur les tons les plus divers, comme une légion de serpens irrités. Les parties, successivement libérées de ce joug anarchique, combattent l'envahissante figure, avec force syncopes et retards, mais l'unité et l'ensemble manquent à la résistance, de même qu'à l'attaque. L'un dit *ré* sur le temps fort, l'autre *mi* bémol sur le temps faible; le troisième entonne un *sol,* auquel le quatrième répond également par une imitation à la seconde mineure et ainsi de suite. Un chaos indébrouillable, c'est-à-dire une fermentation d'harmonie exquise. L'analogie que nous avons adoptée, donne tout naturellement le sens de cet admirable travail. Ce sont les difficultés immenses que le génie n'apercevait pas dans l'extase de la conception première; mille embarras, un découragement momentané mais horrible, enfin la défiance de ses forces, dont on ne connaitra l'étendue, qu'après les avoir mises à l'épreuve. *Es wächst der Mensch mit seinen grösseren Zwecken,* a dit Schiller. Bientôt, les brouillards intellectuels, où se noient les projets un peu hardis des hommes qui n'ont pas, en eux, le germe de croissance dont parle le poëte, tombent devant les regards flamboyans du génie. Le génie se retrouve; il arrive à la clarté, à la conscience de lui-même; le thème éclipsé reparait dans sa primitive splendeur; les élémens, naguères hostiles, s'harmonisent, vers la fin, pour célébrer un grand triomphe de l'âme. Jubilation qui n'a rien de bruyant, parce qu'elle est intime, concentrée et d'autant plus profonde. L'avenir est conquis irrévocablement au grand homme. Il le sait, et il se repose avec délices dans cette certitude.

Les autres parties du quintette, sans égaler, ce nous

semble, le premier *Allegro,* pour la beauté des idées ou l'invention mélodique, se distinguent par la même perfection du travail et reproduisent, avec les nuances particulières à chaque mouvement, les caractères généraux de l'ouvrage: un certain calme méditatif et une joie tranquille, élevée, dont la cause parait être dans l'intelligence, plutôt que dans le cœur. Cette expression rationnelle est particulièrement celle du menuet, composé avec deux figures, dont l'une, grave et formelle, a l'air d'un argument, et l'autre, courte et dubitative, semble jetée en manière d'objection. Le *trio* qui est dans le ton de la quarte, *fa* majeur, plus intrigué que le menuet, présente un dialogue par interrogations et réponses, brèves et hachées. Il y a explication et non dispute; au fond, les interlocuteurs paraissent du même avis. Un morceau original, autant qu'agréable.

Dans *l'Andante fa* majeur, $^3/_4$, la poésie prédomine sur la logique; une méditation sentimentale qui n'a rien de passionné toutefois, y tient la place de la discussion. Ce qui détermine les contours mélodiques de cet *Andante* et en fait le principal charme, c'est une concurrence soutenue du violon avec l'alto. Répétitions littérales des mêmes phrases, renversemens, échanges de figures, imitations complètes et abrégées, traits alternatifs, ou combinés selon les règles du contrepoint canonique, de manière à finir sur un double trille; les deux rivaux essaient de tout pour se surpasser, et ils font parfaitement l'un et l'autre, si bien que la victoire, indécise sur le papier, demeure en définitive au plus habile des exécutans.

Ainsi qu'on pourrait l'observer de quelques autres quatuors et quintettes de Mozart, le dernier *Allegro* du quintette en *ut,* en est le morceau le plus faible quant

aux idées. Il compense cette infériorité relative par l'exquise délicatesse des analyses thématiques. C'est comme une de ces conversations sur la pluie et le beau temps qui, entre gens d'esprit et de savoir, vous mènent, on ne sait par quelles transitions, aux aperçus les plus ingénieux, à un échange et à une combinaison d'idées, exprimées d'un ton badin, mais neuves, originales et souvent pleines de profondeur. Or, voici une remarque importante pour Messieurs les amateurs violinistes, violistes et violoncellistes. En comparant les parties détachées du quintette, (édition de Paris) à sa partition publiée à Offenbach, j'ai trouvé, en plus, dans celle-ci, l'énorme différence de 140 mesures pour le dernier *Allegro*. Des passages de violon, des chants tout entiers, ont disparu dans les coupures exorbitantes de l'éditeur parisien, et rien ne nous autorise à admettre que ces coupures eussent été faites ou indiquées par Mozart lui-même. Le morceau est assez long, il est vrai; mais, après l'avoir exécuté avec nos amis, suivant le texte de la partition, nous l'avons trouvé, à l'unanime, beaucoup plus intéressant qu'il ne l'était abrégé.

Le quintette en *sol* mineur, né presqu'en même temps que le quintette en *ut*, pourrait servir de preuve que les jumeaux ne se ressemblent pas toujours. C'est tout un petit drame que le quintette en *sol* mineur, avec son exposition, ses péripéties et son dénouement heureux, mais drame sans événemens, qui a pour théâtre le for intérieur, et pour action, une suite d'états psychologiques qui dérivent les uns des autres et s'expliquent mutuellement. Quelque plaisir indicible que l'exécution de ce chef-d'œuvre eût jamais procuré aux dilettanti, il faut encore l'étudier à la lecture, si aux plus délicieuses émotions du cœur, on veut joindre une des

plus vives jouissances de l'esprit. La lecture seule fait bien voir et comprendre ce prodige d'une composition, qui vous arrache des larmes avec de la vieille science contrapontique, avec les raffinemens les plus subtils du canon et de la fugue, à tous les intervalles. Exposé par le violon et redit avec quelques changemens par la viole, le thème du premier *Allegro* se reconnait de suite pour le langage d'un amour, auquel les regrets et l'absence ont donné le caractère d'une véritable maladie chronique de l'âme. Ce thème, bien que le premier venu, n'est pas la seule idée principale du morceau. Une autre idée principale et plus marquante encore, c'est le chant qui commence à la 31me mesure, chant développé, à périodes nombreuses, d'une expression mélancolique et passionnée, qui devient âpre et incisive dans certaines phrases. Ceci résulte d'un emploi fréquent et très caractéristique de la neuvième mineure, comme intervalle mélodique et comme harmonie tout ensemble. Peu à peu, le nuage de tristesse se déchire; la modulation passe au majeur corrélatif de la tonique; des idées accessoires, tirées du thème chantant, viennent rasséréner l'âme, comme un rayon d'espérance; des traits de violon se font entendre en croches jointes, deux à deux, qu'accompagnent des fragmens du premier thème, partagés entre le second violon et la basse. La progression de bonne humeur amène un autre passage, en doubles croches, et alors le violoncelle s'empare du trait précédent, tandis que l'alto le remplace dans la figure qu'il a quittée. Vous voyez comment aux endroits mêmes, qui avoisinent le plus la musique concertante, Mozart sait toujours maintenir l'unité, en remplissant les conditions du style polyphonique ou à dessins multiples. Cependant, cette joie sans motif, par accident de l'âme, ne saurait arri-

ver à une conclusion. Elle n'aboutit qu'au doute, à une suite de phrases interrogatives, et la première partie de *l'Allegro* se termine par une suspension formelle, sur l'accord *si*, *la* bémol, *fa*, *ré*. Deuxième partie. Une fraction du thème primitif reparait à la basse, dans un mode inattendu; elle sonne en manière d'appel. Des figures nouvelles surgissent dans les parties supérieures; trouble dans l'harmonie, tonalité incertaine; l'analyse merveilleuse du thème chantant commence. Quel autre que Mozart, eût plié ce chant si mélodieux, si expressif, si passionné, à tout les genres d'imitations, de renversemens, de décompositions et recompositions harmoniques pour le rendre plus expressif et plus passionné encore; quel autre eût ramené l'oreille, par une gradation d'effets plus douce et plus attrayante, à la simplicité mélodieuse du début, c'est-à-dire au premier thème, exposé dans sa première forme. La conclusion de *l'Allegro* est une espèce de *coda* vaporeuse, où les fractions du thème chantant se décomposent en réminiscences, se perdent en échos, et meurent dans le vague. Et les exécutans ont déposé leurs archets, et ils se sont regardé, et ce regard intraduisible a dit ce qui leur semblait du quintette.

La mélancolie touche au désespoir dans le menuet. Douleur sèche et aigue, accords déchirans et brisés, suivis d'une modulation attendrissante en *ré* mineur, qui soulage comme les larmes. Par une de ces inspirations qu'on nomme si justement les bonnes fortunes du génie, la phrase mineure si plaintive qui termine le menuet et que le second violon redit après le premier, avec un surcroit d'amertume, cette phrase passant au majeur, devient le thème du *trio*, un chant de consolation, une réaction psychologique, déterminée par l'excès de la souffrance. Dans la seconde partie du *trio*, le même

chant a été traité en manière de sujet et soumis à une amplification admirable. Des cadences fréquentes, retardées et compliquées par les syncopes de la figure, donnent à ce développement comme une légère saveur de musique d'église.

Adagio ³/₄, *mi* bémol majeur, *con sordini*. Une haute pensée religieuse traverse cette composition, sans parvenir à la dominer. L'âme affaiblie et détendue par la douleur, ne peut soutenir l'essor élevé qui marque les phrases du commencement. Au bout de quatre mesures, le recueillement lui échappe; la prière l'abandonne; elle retombe affaissée sur elle même, en proie au découragement, à mille incertitudes désolantes, s'adressant des questions tronquées, auxquelles il est répondu par le doute. Cela amène naturellement une rechute nouvelle et plus profonde dans le désespoir. Le violon entonne un chant d'une amertume affreuse qui fait gémir le deuxième alto sur son bourdon, comme la voix d'un agonisant, et va se perdre dans les tonalités les plus sombres, au milieu d'autres plaintes cruelles, que la sienne a provoquées. Jusques-là, tout est beau, tout est sublime. Ce qui vient après, l'est-il également? nous osons croire que non. Le trait gracieux et presqu'enjoué qui commence à la 26ᵐᵉ mesure, ne nous paraît avoir aucune connexion psychologique, ni avec la terrible lamentation qui a précédé, ni avec le thème religieux du morceau. Si l'idée de porter une main profane sur un chef-d'œuvre de Mozart, ne nous effrayait à l'égal d'un sacrilège, nous aurions voulu passer de la 25ᵐᵉ mesure à la 36ᵐᵉ qui conduit à la reprise du thème, et nous aurions conseillé une abréviation analogue dans la seconde partie de *l'Adagio*. Les fautes en général, et celles de ce genre en particulier, sont si rares

dans la musique classique de Mozart, que la critique, lasse de toujours louer, de toujours admirer, se félicite d'y découvrir ce qui y paraissait introuvable.

Un bonheur n'arrive jamais seul, dit le proverbe; et, puisque nous sommes en veine de blâmer, disons un autre péché de Mozart, mais un péché de 38 mesures seulement, un péché où il n'est tombé qu'une fois et que tous nos compositeurs modernes se féliciteraient d'avoir commis. Après *l'Adagio* en *mi* bémol, vient un autre *Adagio*, sol mineur $^3/_4$, d'un style qui n'appartient nullement au quatuor ni au quintette *travaillés.* C'est une très belle cavatine élégiaque, chantée par le premier violon, sans partage de phrases et de figures, uniment accompagnée, comme un air d'opéra. Une incursion dans le domaine de la musique dramatique, par conséquent. Du reste, cet *Adagio* n'est qu'une introduction à *l'Allegro* final, *sol* majeur, $^6/_8$.

Une heureuse révolution s'est opérée dans l'état de cette âme, dont le compositeur nous a raconté les souffrances. Est-ce une prophétie du cœur, le pressentiment infaillible d'une bonne nouvelle, ou cette nouvelle même, l'espoir ou la réalité, nous ne le savons pas; mais l'ivresse érotique du motif, les traits brioses, mêlés au tendre badinage des figures qui dominent avec l'idée principale, mais les redites continuelles du thème qu'on ne se lasse point d'entendre, tout annonce la réunion, le bonheur! Vous avez ici une de ces causeries en monosyllabes, en exclamations et interjections, en paroles répétées sans fin, où chaque auditeur doit reconnaître l'argot qu'il a parlé lui-même, l'argot éloquent de l'amour. O ma colombe! ma joie! ma vie! mon âme! dirions-nous et redirions-nous, vingt fois, s'il s'agissait de traduire le motif dans notre langue; car, tels sont

chez nous les termes consacrés et usités dans la circonstance, par les individus de toutes les classes. Que de contentement bien phrasé et d'élégante tendresse dans cette musique. Ni l'un ni l'autre n'excluent pourtant la science. Les badinages charmans et si délicats de la mélodie, passent par l'épreuve d'un contrepoint sévère et en sortent plus délicats et plus charmans (*).

En suivant toujours l'ordre chronologique, nous arrivons au quintette en *ré* majeur, peut-être le plus beau des quintettes de Mozart dans son ensemble. Il date de la fin de 90. Le choix du mode indique déjà une composition très différente de celles que nous venons d'examiner. *Ré* majeur est un ton allègre, clair, brillant, qui se prête très bien aux manifestations de l'héroïsme et de tous les sentimens vifs et gais. Aussi, est-il le ton classique de la musique militaire. Notre quintette pourtant n'a rien de belliqueux. Il s'ouvre par un *Larghetto* 3/4 assez mystique, où la basse, marchant en avant d'une mélodie incertaine, parait guider chacun de ses pas. Est-ce dans l'antre de Trophonius que le compositeur nous conduit, ou veut-il tout simplement nous faire recevoir maçon? Point, c'est une surprise très différente qu'il vous ménage. A travers les détours d'un couloir obscur, vous arrivez de plain-pied dans un lieu arrangé, éclairé, parfumé et comfortable, comme pourrait l'être un salon du pays d'Eldorado. *Allegro* 4/4, musique de joyeuse, de spirituelle et d'intéressante conversation. Les idées y abondent et toutes sont si heureuses, si bien développées, séparément et conjointe-

(*) Une grande joie a manqué à l'auteur du quintette en *sol* mineur ; celle de l'entendre exécuté par notre Alexis Lwoff, le plus parfait des violinistes, à moi connus, dans la musique de chambre et surtout dans la musique de Mozart.

ment, qu'il devient assez difficile de distinguer les principales d'avec les accessoires. On se sent d'abord tout à l'aise, en entrant dans cet *Allegro*, par quelque côté que l'on entre. Violon, basse ou alto, on prend de suite une part active à l'entretien. On est admis à parler sur chaque chose; et, non seulement les autres vous laissent dire, mais ils vous approuvent, ils vous commentent avec bienveillance; ils répètent vos paroles, comme si un des sages de la Grèce les avait prononcées, et cela parce, qu'en effet, vous parlez toujours bien. Ici, le bon mot ne tombe jamais, éludé par cette fausse distraction qui se donne l'air de ne pas entendre, parce qu'elle a trop bien compris; les mots du cœur ne rencontrent point le sourire ironique de la médiocrité, gonflée, sèche et envieuse. Loin de là, les saillies volent, répétées de bouche en bouche; les phrases cordiales, tous les redisent avec émotion et sympathie. O la délicieuse réunion! Cependant, d'égalité parfaite, il n'y en a point dans le quintette, pas plus que dans la société. Le premier violon qui a l'initiative des matières, obtient la parole plus fréquemment que les autres; c'est un droit partout et toujours acquis au plus spirituel et au plus éloquent. Le second violon est trop de ses amis pour contester cette supériorité, qu'il cherche à faire valoir, au contraire, de tous ses moyens. Il n'en est pas tout à fait de même du premier alto. Celui-ci a des prétentions rivales, et il est un peu disputeur et ergoteur de sa nature, comme nous pourrons nous en assurer plus loin. Le violoncelle, tel qu'un président de chambre, parait veiller à ce qu'on ne s'écarte pas trop de la question, et cette utile autorité lui revient de droit, car la basse fut, de tout temps, le meilleur logicien harmonique. Enfin, le deuxième alto ressemble à ces

hommes d'esprit, parlant peu d'habitude, mais qui attendent avec une admirable patience et saisissent avec une admirable adresse, l'occasion de placer un mot à effet. Les conversations du paradis même, finiraient par languir, si tout le monde était toujours d'accord. Au commencement de la seconde partie, le violon essaie de représenter le thème en *fa* majeur; mais cette nouvelle manière d'envisager le sujet, ne rencontre plus l'assentiment général; on y répond par des *bruits divers*. Irascible de son naturel, comme le sont ordinairement les beaux parleurs, le violon en témoigne son déplaisir avec une certaine aigreur désobligeante, qui amène une vive contestation, en passages de triolets. La dispute n'a pas de suites sérieuses. Celui qui l'a provoquée, reconnaissant son tort, donne bientôt le motif, tel qu'on le demandait, c'est-à-dire en *ré*, après quoi on soumet à une nouvelle discussion amicale, mais plus approfondie et plus savante, les matières qui avaient été débattues dans la première moitié de *l'Allegro*. Tout semble dit, que les interlocuteurs parlent de plus belle; ils parleraient encore, si une *fermata* ne venait leur imposer silence. Le *Larghetto* mystérieux du commencement vient nous reprendre et nous guider, par des détours qnelque peu différens de ceux par où il nous avait conduits dans ce lieu de délices. Puis, la rentrée subite dans le motif et le mouvement de *l'Allegro*, forme une conclusion de huit mesures, brusque, bruyante et tout à fait inattendue.

L'*Adagio, sol* majeur, 3/4, un des plus sublimes que Mozart eût composés, musique véritablement élyséenne, nous ne lui trouvons pas d'autre épithète, exprime un état de calme et de béatitude, auxquels viennent se mêler les souvenirs d'un attachement naguères passionné,

fertile en larmes. Dans cet état, la mélancolie même devient un assaisonnement du bonheur, et toujours les chants du violon, modulés sur le ton des souvenances plaintives et tendres, se résolvent en une cadence, empreinte de ravissement. La réalité d'autrefois n'est plus qu'un songe, et les songes du passé sont maintenant des réalités ineffables. Si la poésie verbale avait à créer quelque chose d'analogue dans sa sphère, il lui faudrait parcourir deux modes alternativement: le ton de l'élégie, qui serait comme l'écho d'une existence écoulée, et le ton de l'extase contemplative, caractère de l'état présent. La musique pouvait bien davantage; elle pouvait réunir ces deux modes, exprimer simultanément l'émotion du cœur et la haute sérénité de la pensée. C'est aussi ce qu'elle a fait. Pendant que les chants divins du violon se projettent en longues phrases, toutes de sentiment, le trait de basse, coupé de demi-soupirs, distribué par groupes de petites notes, sur les trois divisions du rhythme, poursuit le cours des méditations sublimes qui ont commencé avec *l'Adagio*, dans une suite d'autres figures en cascade, également thématiques et également rationnelles (*). Etabli dès la 17me mesure, confié successivement au violoncelle, au premier violon et à l'alto, ce trait remarquable plane encore sur la conclusion, mais détaché du chant élégiaque contre lequel il se faisait d'abord entendre. Ici, il ne lui est opposé que deux notes blanches, un *fa* naturel et un *mi*, qui s'élevant, tour à tour, dans les cordes hautes des parties extrêmes, avec une suavité délectable, font pencher la modulation vers le ton de la quarte, où elle ne demeure qu'un moment, pour redescendre en chutes

(*) *Figuren für den Verstand*, comme le dit Forkel.

moelleuses sur la tonique. Le morceau finit ou plutôt se dissipe, tel qu'un rêve enchanteur.

Menuetto allegretto, ré majeur, 3/4. Autre merveille. A voir ce menuet, ou à l'entendre, dans la partie seule du premier violon, on croit y reconnaître, une composition purement mélodique. L'enchaînement des périodes y offre un sens musical clair et complet ; tous les accords se montrent implicitement contenus dans la mélodie ; pas une note indécise, pas une lacune qui puisse faire soupçonner la co-domination d'un autre instrument; enfin, ces lignes détachées sont pleines de feu, de verve, de traits gracieux et élégans ; la rentrée dans le thème, à travers une suite de passages qui en font pressentir et désirer le retour, et l'éclat du trait final, approchent de la musique concertante. Or, quand une partie isolée présente ces caractères, elle exclut ordinairement le style contrapontique avec ses dessins multiples; ou, si le compositeur lui oppose, dans l'accompagnement, des rivalités marquantes, ceci, presque toujours, devient une surcharge qui gâte le solo. Nombre d'ouvrages modernes sont là pour le prouver. Nous avons dit ce que le menuet semblait devoir être au violiniste qui le regarde ou le joue sur sa partie détachée ; voyons maintenant sur la partition, ce qu'il est en effet. Quand, après avoir exposé le thème dans la première partie du morceau, le violon passe, dans la seconde, aux figures mélodiques qui le suivent, la basse redit le thème, moitié en mineur, dans son langage mâle et significatif ; le premier alto imite, à l'octave, la figure de premier violon ; les deux parties restantes contrepointent alternativement cette même figure, suivant la marche de l'imitation. Voilà qui est déjà passablement intrigué; mais attendons que le thème soit revenu au coryphée, et alors nous ver-

rons l'alto s'en saisir presqu'aussitôt et le disputer, note pour note, à la distance d'un soupir, avec interversion formelle de l'accent rhythmique, comme s'il disait au violon: vous allez tout de travers; c'est ainsi qu'il faut marcher. Après la *fermata*, le second violon prend fait et cause pour son camarade; les autres se déclarent pour l'alto, et le menuet devient un canon littéral à deux voix. Il est évident que dans cette dispute, ce sont les parties graves qui se trompent, mais Mozart ne s'est pas trompé lui; il n'a pas gâté sa mélodie avec de la science. Traité en contrepoint simple, le menuet eût été une petite composition fort agréable; tel qu'il est, c'est un délicieux chef-d'œuvre qui vous enlève d'admiration et de plaisir. Ne craignons pas de revenir sur ce que nous avons déjà dit. Mozart qui était, tout ensemble, un homme ancien et un homme nouveau, un profond calculateur et un grand poëte, travaillait de telle manière que l'œuvre la plus complexe sortait chez lui d'une inspiration unique, qui en embrassait et fécondait tous les détails, à peu près comme le poussin sort de l'œuf, ou pour employer une comparaison plus noble, comme Minerve sortit toute armée du cerveau de Jupiter. C'est pourquoi la poésie est toujours d'accord avec le calcul, dans ses ouvrages, et la clarté de son style en égale la profondeur. Point de milieu par conséquent: ou l'emploi des formes contrapontiques ajoute une immense valeur aux productions de la musique élégante, ou bien, il leur ôte tout celle qu'elles auraient eue, avec plus de simplicité et moins de prétentions à une science, toujours vaine, nous croyons, lorsqu'on est obligé de la chercher. — En écrivant le *trio* de ce menuet, Mozart parait avoir songé aux dames. Les dames sont bien à plaindre pendant nos soirées de quatuors et de quintettes,

aussi à plaindre que pendant les dîners à l'anglaise. Presque toujours, néanmoins, nous les avons vu interrompre leur causette à la sourdine, pour écouter le dit *trio*, dont le style rossinien, la grâce légère et la bravoure concertante, contrastent si agréablement avec la chaleureuse expression et la fougue entraînante du menuet.

Finale, Allegro, ré majeur, 6/8, quatrième et dernière merveille du quintette. Quand les analogies de la musique pure touchent à l'ordre des objets sensibles, ces objets ne doivent point être offerts comme réels et présens, mais seulement comme une idée, une image, un vœu ou un souvenir qui occupent l'âme, et colorent le tableau psychologique de certaines teintes particulières, auxquelles l'analogie matérielle se fait deviner ou reconnaître. La distinction que j'établis, ne semblerait qu'une subtilité vaine et inintelligible, si elle ne produisait une différence très marquée et très importante dans la pratique. Je veux dire que lorsque la musique inarticulée veut peindre les objets comme si on les voyait, elle tombe inévitablement dans le style théâtral et se substitue au drame lyrique. Que si choisissant, au contraire, des expressions moins directes, moins positives, moins *peignantes*, le musicien cherche à éveiller l'idée de l'objet, plutôt qu'à nous mettre en présence de l'objet même, il peut atteindre ce but dans les limites de la composition pure, telle que nous l'avons définie, sans recourir aux formes de la musique dramatique qui répondent à l'action, au mouvement extérieur, à la présence réelle des objets. Les exemples achèveront d'éclaircir ma pensée. Prenons le *Scherzo* de la symphonie pastorale de Beethoven: *Lustiges Beysammenseyn der Landleute*, joyeuse réunion de villageois. Ici, c'est la chose même et tellement, qu'avec un texte *ad hoc*, le

morceau devient un chœur syllabique, parfaitement chantable, sans qu'il y ait besoin d'y déplacer une note. Maintenant, voyez le finale de notre quintette qui ne porte pas de programme, il est vrai, mais sur l'analogie duquel, on se méprendrait difficilement. Une fête champêtre, dira chacun, une joyeuse réunion de villageois, comme dans la symphonie pastorale. Oui, mais avec cette différence que l'églogue de Beethoven est en action et celle de Mozart en idée, ce qui fait que dans la dernière, il n'y a pas une phrase bonne pour le chant vocal, et que le style du morceau demeure absolument étranger à la musique de théâtre. Et cependant l'églogue mozarienne est beaucoup plus complète. L'imagination qui rêve des scènes champêtres, les fait passer devant les yeux de l'âme, sous des aspects variés, qui se divisent nettement en trois tableaux ou reprises. *Premier tableau :* thème naïf et gracieux, bal villageois où l'on exécute des branles, aux sons de la cornemuse dont vous entendez le ronflement monotone ; (une basse en pédale) gais propos de bergers, aimables propos de bergères ; plaisirs du dimanche vivement goûtés. *Second tableau :* la joie va d'abord croissant, quand le premier violon s'avise d'entonner un couplet rustique à lui seul. En pareilles circonstances, l'envie de faire chorus ne saurait manquer à personne ; mais il parait que tous ne savent pas bien la chansonnette, ou que les voix de ces braves gens ne sont pas trop d'accord. Bref, après quelques essais malheureux, on quitte la partie. Vous devinez que le couplet rustique est un thème de fugue. et le chœur manqué une fugue à cinq parties, conduite avec une régularité toute scolastique. L'adorable pédant que ce Mozart! La fugue se termine à une série d'accords d'un effet enchanteur. *Troisième tableau :* Faisons

autre chose à présent ; racontons-nous des histoires. Pause générale : l'oreille attend le ton de *mi* majeur qui a été annoncé par son accord de dominante. Nous n'y sommes pas ; les quatre parties inférieures tombent en *ut* et prennent l'allure de l'accompagnement simple ; le premier violon se met à raconter. Son exorde mélodieux s'achève ; il va continuer, animé par l'attention générale qu'il obtient, lorsque son camarade de gauche l'arrête sur je ne sais quel point du récit. Il en résulte un différend, auquel l'alto vient se mêler, sous prétexte d'accorder les opinions. Vous ne savez l'histoire ni l'un ni l'autre ; moi je vais vous la dire, et alors tout le monde d'écouter l'alto, comme on avait écouté le violon, et l'alto de changer entièrement toutes les circonstances de l'histoire. Vous-même, mon cher, ne savez ce que vous dites, crie le violon d'un ton moqueur. L'autre continue sa narration ; on lui donne un démenti plus tranchant ; il réplique ; on riposte, et la modulation se rembrunit de plus en plus, si bien que l'alto, au lieu d'assoupir une altercation assez minime, se trouve lui-même engagé dans une aigre dispute. Cela arrive assez souvent aux médiateurs. Jusques-là, le violoncelle n'a pris aucune part à la noise ; il s'est tenu tranquille et comme dormant sur sa grosse corde ; puis, quelques notes brèves ont témoigné du déplaisir que lui causait ce trouble-fête ; puis, la patience lui échappe ; et, comme les gens flegmatiques, une fois sortis de leur caractère, se montrent les plus emportés, le violoncelle saisit *ex abrupto* un motif, en *sol* majeur, qui a tout l'air d'une de ces exclamations énergiques, dont on n'écrit que les initiales Oh ! c'est pour le coup que l'affaire devient sérieuse. Les discours de la basse ont, vous le savez, une toute autre importance que le bavardage de la viole. Aussi, font-ils

taire à l'instant la noise ridicule et mesquine que l'alto avait élevée à propos de bottes ; mais c'est pour changer une dispute partielle, en une rixe générale, les paroles, en voies de fait. Chacun s'arme du motif lancé tel qu'un brandon de discorde, au milieu de la compagnie. Se casse-t-il par un bout, on le retourne et on n'en frappe que mieux ; les horions tombent dru ; le désordre et la confusion sont épouvantables. Enfin, lorsqu'on s'en est donné à cœur-joie et que la dose parait suffisante, l'auteur de ce tumulte, honteux de sa vivacité, juge qu'il est temps de mettre le holà dans la bagarre. Parler raison à des furieux qui sont aux prises, serait folie. En pareille occasion, un bras vigoureux qui vous cloue au mur, est le meilleur des argumens. La basse use de cette logique irrésistible; elle prend son *la* grave et le tient huit mesures pendant lesquelles les autres font encore leur possible, pour s'atteindre et se chamailler ; mais pressés, hâletans sous la pesante note qui enchaine leur mauvais vouloir, force leur est de tendre, en signe de réconciliation, des mains qu'ils ne peuvent plus lever pour se battre. Peu à peu, on revient aux bons sentimens, à la paix, à la gaieté, à la danse, c'est-à-dire au thème mélodique du commencement. Dans un troisième fragment de fugue, le compositeur a resumé, à la Mozart, tous les souvenirs de la fête villageoise, en combinant les principales idées du morceau. Nous entendons, à la fois, le thème mélodieux ou pastoral, le thème de la chansonnette et le thème de la bagarre, plus deux autres sujets, se diviser et s'échanger entre les parties, dans une suite d'imitations à la quinte. Une chose réellement curieuse et admirable à voir. Après cela, les contestations du violon et de l'alto reviennent, mais pour se terminer, à l'amiable, par un double trille

sur la cadence. Le morceau finit sur le ton d'une bruyante allegresse, conformément à l'esprit d'une réunion du dimanche. Les paysans jettent leurs chapeaux en l'air, en poussant des cris de joie et s'en vont. — Cette analyse est devenue un peu longue, parce que je l'ai faite, comme si j'avais eu à traduire, littéralement, un texte dégagé de toute obscurité et de toute équivoque. Le lecteur est prié de vouloir bien collationner ma version sur l'original.

Le dernier des quintettes de Mozart, selon les dates, est celui en *mi* bémol majeur, *Allegro di molto*, 6/8. Il a été composé en 91. On y retrouve le beau travail, mais non pas tout à fait les belles idées des œuvres précédentes, ce qui nous permet de le passer sous silence.

Reste le quintette en *ut* mineur, dont je ne puis indiquer la date que d'une manière négative, en disant qu'il est antérieur à l'année 84, puisqu'il ne se trouve point dans le catalogue thématique. L'édition de Paris le range, néanmoins, parmi les *connus*. Il l'est non seulement de tous les amateurs, mais il obtient encore assez généralement la préférence sur ses cadets, comme j'ai pu m'en assurer, maintes fois, pendant ma longue carrière de dilettante exécutant et auditeur. Cette observation est ici d'une grande importance. Le quintette en *ut* mineur a dévancé l'époque classique de Mozart; il a été fait avant les quatuors dédiés à Haydn, et l'examen de la partition confirme pleinemnet la date de son origine. On n'y voit point ces combinaisons brillantes et hardies, cette omnipotence contrapontique qui est comme le cachet de Mozart, et qui donne au style fugué, la libre allure, l'expression, l'attrait, la force mélodieuse du chant même. En revanche, on y trouve ce qui ne se voit plus dans les quatuors et quintettes classiques: de

la passion *dramatiquement* motivée, des formes théâtrales, des mélodies excellentes pour le chanteur et qui contiennent leurs textes en elles-mêmes, de la mélancolie consomptive, des souvenirs qui brûlent, des regrets qui dévorent, une lutte sans espoir contre l'impossible. Voilà le premier *Allegro.* Si Mozart, non encore achevé, a pu produire ce chef-d'œuvre d'expression dramatique et de mélodie *parlante,* et si des caractères semblables appartenaient réellement à la musique de chambre instrumentale, croyez-vous que Mozart complet, l'auteur de Don Giovanni, fut resté en arrière de lui-même, dans les quatuors et les quintettes qui datent de sa maturité? Mais, puisqu'il appliqua à ceux-ci un style de composition tout différent, puisqu'il y renonça, plus que personne, aux formes de la musique de théâtre, dont il avait le génie plus qu'aucun musicien du monde, n'en devons-nous pas conclure que Haydn et la logique l'amenèrent à la connaissance des vrais principes, peu compris de son temps, et déjà presque oubliés du nôtre. Pourquoi Joseph Haydn a-t-il été nommé le père de la musique instrumentale? N'est-ce pas pour avoir créé un style qui séparait nettement la musique inarticulée de la musique parlante, dont la première n'était autrefois que l'imitation et l'écho? Maintenant, compositeurs et critiques semblent vouloir revenir à l'ancien système. Entre les faiseurs de notes sans texte, c'est à qui sera le plus dramatique; entre les faiseurs de phrases sans réflexion, c'est à qui les louera davantage pour avoir été dramatiques. Le beau progrès que voilà!

Il faut que la longue étude des chefs-d'œuvre de Mozart m'ait rendu bien sévère, puisque j'ai eu le courage de critiquer une composition telle que le quintette en *ut* mineur, et justement par la raison qui lui vaut

tant de sympathies et de suffrages, par la raison qu'il est le plus mélodieux et le plus passionné des quintettes. Et que de fois, pourtant, ne l'ai-je pas loué mieux qu'avec des paroles; combien de délicieuses larmes, il m'a arrachées. Ah, me disais-je dans l'âge heureux où l'on jouit de ses plaisirs; sans les raisonner, quel effet ces mélodies divines ne produiraient-elles pas sur la scène, dans la bouche d'un chanteur tragédien! M'eût bien étonné alors, celui qui m'eût appris combien c'était une critique grave, que mon exclamation toute admirative.

Un motif gracieux, des traits de violon d'un goût simple et élégant, sous lesquels le thème se répète dans une autre partie, des effets d'harmonie de la plus piquante originalité, distinguent *l'Andante* du quintette, *mi* bémol majeur, 6/8. A quelle oreille auraient échappé, ces phrases où les altos et la basse, parlant sur leurs notes graves, renforcées d'un effet de double corde dans le violoncelle, déterminent, dans le second violon, une si mélodieuse réplique. On imaginerait difficilement un résultat plus euphonique, plus délectable.

Le menuet est un canon à deux voix qui ne se distingue en rien, par la facture technique, de mille autres individus de son espèce. Nous l'avons cité, dans nos considérations sur l'histoire de la musique, comme un exemple remarquable de l'alliance du canon rigoureux avec un chant plein de nombre et d'expression et même pathétique à un haut degré. C'est de la vieille science, combinée avec de la mélodie moderne, mais non pas encore, à beaucoup près, de la science véritablement mozarienne. Avant d'avoir appris à se jouer de toutes les difficultés du contrepoint, notre héros tenait à démontrer qu'il les savait vaincre. C'était beaucoup d'avoir plié à la règle canonique, un chant comme celui du menuet:

mais, d'un autre côté, le canon était du genre le plus facile en soi. Qu'est-ce que cela, diront les vieux calculateurs de notes, pour qui le chant est la chose la plus indifférente en musique: *imitatio æqualis motus,* canon à l'octave, canon à deux parties seulement, le minimum d'un canon! travail d'enfant! Eh bien, voici, pour vous plaire, Messieurs de la terminologie latine, le *trio* de mon menuet, un travail que le grand *Josquinius Pratensis* aurait signé lui-même; un canon à quatre voix, ou plutôt deux canons à deux voix, marchant ensemble *in contrarium stricte reversum.* Regardez bien, *stricte reversum.* Et veuillez vous convaincre, en outre, que j'ai décuplé les difficultés du casse-tête, en y faisant entrer ce à quoi les canonistes du XV[me], XVI[me] et XVII[me] siècles ne songeaient guères, et ce dont vous ne faites pas plus de cas qu'eux: une bagatelle qu'on nomme musique, autrement euphonie. Voilà, sans doute, l'intention de ces quelques lignes de musique oculaire, laquelle, cependant, n'en est pas moins bonne à entendre. C'est quelque chose de vague, d'aérien, de diaphane, de mystérieux et de calme, où nul battement du cœur ne se fait sentir, un je ne sais quoi dont il faudrait demander l'explication à Mozart. Peut-être, vous dirait-il, que regardant, une fois, la tour de St. Etienne, par un clair de lune mat, il a vu les ombres des vieux organistes, dont il ne put recueillir l'héritage, voltiger autour de la cathédrale, et prendre plaisir à accorder, selon les règles du contrepoint double, le murmure des courans d'air, qui se croisaient dans les défilés du vaste édifice.

Le quintette se termine par des variations, *Allegro, ut* mineur, $^2/_4$, adaptées à la couleur générale de l'ouvrage et tenant le milieu, entre les variations mélodiques

et les variations harmonico-contrapontiques. De ces deux genres, essentiellement opposés, dans le principe, mais susceptibles de rapprochement, le premier appartient à la musique concertante, le second à la haute musique instrumentale d'église et de chambre. Les variations de notre quintette sont écrites avec beaucoup d'agrément et de charme; elles brillent par l'expression, plus que par l'éclat des passages; mais le travail n'en devient remarquable et savant, qu'une trentaine de mesures avant le majeur qui fait la conclusion du morceau. Il y a encore loin de cet *Allegro,* aux variations du quatuor en *la* de Mozart, ou à celles du quatuor de Beethoven, du même ton, ou aux variations en *sol* d'un quatuor de Haydn. Voilà les variations, comme nous les aimons, admirables et sublimes, autant que les productions habituelles du genre sont plates, triviales et nauséabondes. Dieu vous garde de certains airs variés, exécutés par de certains virtuoses, qui ne varient jamais la dose d'ennui, que le public en reçoit.

SYMPHONIES.

Toute poésie se divise entre le *moi* et le *non moi*, entre le monde extérieur et l'individualité du poëte, entre le fait matériel et son impression morale. La musique, envisagée dans son principe, indépendamment de ses applications, c'est-à-dire la musique pure, correspond à la poésie analytique, contemplative, individuelle ou intime, celle où l'épanchement domine à la place de l'action, de la description, du récit. Que si l'on descendait, maintenant, des genres aux espèces, des divisions générales, aux subdivisions particulières, on trouverait que la symphonie, dite de chambre (*), est le corrélatif de l'ode, l'une étant le dernier terme et l'essor le plus élevé de la musique pure, l'autre, l'essor le plus élevé de la poésie lyrique ou expansive. Leur analogie a été reconnue bien avant nous. Voici comment s'exprime, à ce sujet, un écrivain allemand du dernier siècle, Sulzer, dans sa théorie générale des beaux-arts.

(*) Ou symphonie tout court, pour la distinguer de la symphonie concertante et de celles d'église et de théâtre, tombées aujourd'hui en désuétude, la symphonie de théâtre, proprement dite, ayant été remplacée par l'ouverture.

« La symphonie de chambre, genre fondé en soi, puisque ses œuvres ne servent point de préparation ou d'introduction à une autre musique, n'arrive à son but qu'au moyen d'un style brillant et chaleureux. Les *Allegro* de nos meilleures symphonies de chambre offrent des idées grandes et hardies, développées avec indépendance, un désordre apparent dans la mélodie et l'harmonie, des rhythmes variés et fortement accentués, des chants de basse et des unissons énergiques, des parties intermédiaires concertantes, des imitations libres, quelquefois, des sujets traités en manière de fugue, des modulations subites qui frappent d'autant plus qu'elles rapprochent des tons plus éloignés l'un de l'autre, des oppositions saillantes de *forte* et de *piano* et enfin l'emploi du *crescendo* qui produit le plus grand effet, surtout lorsqu'il est appliqué à une mélodie montante et d'une expression progressive. Un tel *Allegro* est, dans la sphère de l'art musical, ce que l'ode pyndarique, dans celle de la poésie. Comme l'ode, la symphonie ébranle et élève l'âme des auditeurs, et elle exige aussi, de la part du musicien, le même esprit, la même imagination élevée et la même science technique. »

Ces caractères du genre que Sulzer, ou plutôt ses collaborateurs musiciens, ont certainement abstraits des premières symphonies de Haydn, les seules bonnes qu'il y eût alors, se retrouvent de même, mais à un degré de génie et de science infiniment supérieur, dans les symphonies classiques de Mozart. — Maintenant, deux questions se présentent, l'une de choses, l'autre de personnes. Nous demandons d'abord si la symphonie pouvait, comme genre indépendant et fondé en soi, dépasser, dans ses tendances futures, l'analogie poétique que nous lui avons reconnue, d'accord avec les théoriciens

d'autrefois. Nous demandons ensuite si quelqu'un est allé plus loin que Mozart, dans cette branche de l'art musical, traitée selon l'esprit de l'ode, ou pour mieux dire, suivant les lois de la musique pure, alors que des moyens d'exécution complets lui permettent de déployer ses formes les plus grandioses et ses caractères les plus énergiques. Avoir ainsi posé cette dernière question, c'est l'avoir résolue déjà; mais la première qui touche à des doctrines, aujourd'hui très influentes, mérite qu'on l'examine sérieusement.

Beethoven, le plus grand génie musical de notre siècle parut. Il arrivait après Haydn et Mozart, à une époque, sinon de décadence nécessaire, mais telle du moins que les chemins nouveaux ne menaient plus au progrès direct, aussi aisément qu'autrefois; le progrès dans les arts ayant des bornes infranchissables, attestées, depuis vingt-trois siècles, par leurs monumens. Dans ses débuts, qui ne sont pas ses moindres titres de gloire, Beethoven s'annonça comme le continuateur et le rival des deux grands maîtres qui l'avaient précédé. Il suffit de rappeler, entre autres chefs-d'œuvre, les six premiers quatuors de violon, les plus beaux sans comparaison que Beethoven eût composés, le septuor, et l'admirable symphonie en *ut* majeur. Bientôt, néanmoins, la difficulté de toujours avancer sur cette route qui était celle de la perfection même, l'en détourna insensiblement et le fit entrer dans d'autres voies. Nous ne parlons point ici de ses toutes dernières œuvres, produites au milieu des souffrances continues, auxquelles l'auteur se trouvait en proie, et empreintes du désordre moral qui en était la suite. Dans ces œuvres, que les adeptes eux-mêmes qualifient *d'énigmatiques*, nous autres, profanes, ne saurions voir autre chose, sinon les tristes et mélan-

coliques ruines du grand homme. Il n'est pas de musique qui fasse plus mal à entendre.

Les innovations des grands maîtres contemporains, finissent toujours par devenir la base du goût contemporain, lequel, à son tour, devient le fondement des théories contemporaines. Pour les symphonies pastorale et héroïque, pour la symphonie avec chœurs, pour la bataille de Vittoria, il fallait une poétique nouvelle. Ces ouvrages ne pouvaient plus être assimilés à l'ode, dont ils changeaient essentiellement le but et dépassaient les proportions. Que devait être la symphonie, construite sur ces nouveaux patrons, et à quoi devait-elle ressembler? Les critiques, formés à l'école de Beethoven, se sont chargés de nous l'apprendre.

« Beethoven prit la sonate et la symphonie au point où Mozart les avait laissées; il commença par l'effusion lyrique..... A cette période, se rattachent principalement les symphonies en *ut* et en *ré* majeurs, dont l'une, tout à fait mozarienne, et la seconde, composée dans le même esprit, mais plus développée et dépassant déjà les compositions de Mozart par l'étendue. C'est ici que l'on découvre le progrès le plus marquant de l'art après Mozart. De la lyrique indécise (ou de l'indécision lyrique, si mieux vous l'aimez) des symphonies mozariennes, est sortie d'abord la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, laquelle appartient encore au genre lyrique, mais qui, au lieu de se borner à exprimer une situation d'âme, en exprime plusieurs avec une profonde vérité psychologique (*). Cette symphonie doit être considérée

(*) La distinction n'a aucun sens, puisque tous les quatuors et quintettes, de même que toutes les symphonies de Haydn et Mo-

comme le premier degré d'élévation au dessus du niveau mozarien. (Standpunct.) La vraie signification, le caractère et les facultés des divers instrumens, se dévoilèrent, de plus en plus, au maître qui marchait d'un pas infatigable dans la voie du progrès. Bientôt, les instrumens, pour lui, cessèrent d'être des machines; (todte Mittel)!? ils revêtirent une personnalité distincte, et l'orchestre devint un chœur animé et livré à une activité toute dramatique. Cependant, les anciennes tendances de la symphonie ne furent pas abandonnées, mais toutes se réunirent dès lors, dans un développement psychologique, lié à une suite d'états extérieurs, qu'exprime l'activité dramatique des instrumens dont se compose l'orchestre. Et c'est là le *Standpunct* le plus élevé où la symphonie soit parvenue jusqu'à présent.»

Ces quelques lignes se trouvent dans le recueil de M.r de Nissen, qui les a empruntées à un écrivain qu'il ne nomme pas, mais dont l'autorité parait, néanmoins, trop imposante à cet étrange biographe de Mozart, pour devoir donner lieu à la moindre objection ou au plus petit mot de commentaire. J'ai traduit le passage, parce qu'il résume, avec assez d'exactitude, quoiqu'en assez mauvaises phrases, les titres sur lesquels se fonde la supériorité de Beethoven, dans l'opinion d'une foule de musiciens et de critiques de nos jours. Donc, le système de composition mozarien, pour la symphonie, était lyrique; celui de Beethoven est dramatique, et voilà le progrès. Passé l'ode, il n'y avait plus, en effet, que le drame.

zart expriment aussi, dans les trois ou quatre morceaux qui les composent, une suite d'états psychologiques toujours variés et quelquefois très différens.

Ce que nous avons déjà dit, en parlant des quatuors et des quintettes de Mozart, doit faire deviner notre réponse aux observations du critique allemand. Nous produisons d'abord un argument de fait, la symphonie en *ut* majeur de Beethoven, que lui, critique, déclare être toute mozarienne et par conséquent inférieure, dans sa manière de voir, aux symphonies non mozariennes qui la suivirent, et que d'autres juges reconnaissent, au contraire, pour la plus élégante et la plus pure de toutes celles de Beethoven. Nous ajoutons avec une entière assurance, que si Beethoven avait toujours et pleinement mérité les éloges du critique, s'il avait individualisé les instrumens, comme les compositeurs de théâtre cherchent à individualiser leurs personnages, dans les morceaux d'ensemble, si son orchestre avait toujours ressemblé à un chœur dramatique, et si l'ensemble de ses symphonies eût toujours présenté une suite d'états ou de tableaux extérieurs, certes Beethoven ne se serait jamais placé côte à côte de Haydn et de Mozart; car, toutes ces choses auraient marqué autant d'imperfections relatives. Il est bien tombé quelquefois, par système, dans les défauts qu'une théorie nouvelle voudrait ériger en principes; mais ce n'est pas à cause de ces défauts, assurément, qu'il a produit tant d'admirables chefs-d'œuvre. Le génie de Beethoven était infiniment supérieur à son jugement, et ses inspirations d'artiste valaient un million de fois mieux, que ses aperçus sur l'art. Tous ceux qui ont étudié les symphonies de Beethoven, auront pu se convaincre que le style de ce maître n'est jamais plus grand et plus magnifique, que dans les morceaux où les idées se présentent, se succèdent et se développent, selon les convenances d'une raison purement musicale, et sans aucun

mélange des formes particulières à la musique appliquée, de ces intentions qui, dans une pièce instrumentale, font que l'auditeur se demande de suite: qu'est-ce que cela? que veut-on me dire, ou bien, que veut-on me montrer? Or, les morceaux composés dans cet esprit et ce style, sont justement ce que l'on nomme de la musique pure; ils appartiennent au genre lyrique, à l'ode musicale; ils sont véritablement mozariens. Telle est, d'un bout à l'autre, la symphonie en *ut* majeur. Cependant, me direz-vous, il y a dans les symphonies de Beethoven, d'autres morceaux tout à fait dramatiques et qui n'en sont pas moins admirables, la marche funèbre de la symphonie *héroïque*, par exemple, et surtout l'orage de la symphonie *pastorale*, le plus terrible, le plus magnifique à voir de tous les orages, qui aient jamais tonné dans les basses, sifflé dans les flûtes et les fifres, grondé et mugi dans les trombones, flamboyé et battu la grêle dans les violons. La pièce est sublime; nous en comprenons et sentons toutes les beautés, à l'égal des Beethovenianistes les plus exclusifs; nous souscrivons d'avance à tous les éloges qu'ils pourraient en faire, car on ne risque point de tomber dans l'exagération, en louant pareille musique; et, pourtant, il y aura toujours une objection, à laquelle on peut défier qui que ce soit, de pouvoir jamais répondre. La marche funèbre et l'orage sont d'un style qui permet de les faire entrer, sans la moindre difficulté, dans tout opéra où les deux choses se trouveraient. La marche ne demanderait qu'à être raccourcie; l'orage pourrait rester tel qu'il est, mais il serait également facile d'établir dessus quelques phrases de chœur, quelques longues exclamations vocales, plaquées sur l'accordo qui ne changeraient pas une note à la mélodie ni à l'harmonie du

morceau (*). Hé bien, si l'on voyait, sur le théâtre, les funérailles de quelque héros historique, mort pour la défense de la patrie qui lui doit son salut, la scène décorée avec une pompe lugubre et guerrière, la famille et les concitoyens du grand homme et ses compagnons d'armes, réunis dans une commune douleur et suivant le convoi; hé bien, ne croyez-vous pas que la marche funèbre produirait encore plus d'effet, avec ce spectacle, qu'avec son action invisible et son programme idéal. Maintenant, représentez-vous une héroïne de roman, une jeune et belle princesse, fuyant la demeure du tyran qui l'aime et qu'elle abhorre, surprise dans un lieu sauvage et pittoresque par une horrible tempête, bientôt environnée d'un groupe de femmes, demi-mortes de frayeur, de malheureux villageois qui pleurent leur moisson détruite et, comme acompagnement et animation de ce tableau, la sublime musique de Beethoven, rendue plus sublime et plus émouvante, par le concours des voix humaines. Pour peu que vous soyez ami de la vérité, force vous sera de convenir que l'orage de la symphonie pastorale, encadré de cette manière ou d'une autre, dans une scène dramatique, serait encore plus beau qu'avec l'orchestre seul. Et voilà, cent fois pour une, le défaut inévitable, le péché originel de toute musique qui veut aller au drame, sans être soutenue par la parole, ou du moins aidée par une pantomime, expliquée par une décoration et un spectacle. Quelque

(*) C'est précisément ce qu'a fait Haydn, en ajoutant un chœur vocal aux *sept paroles de J. C.* qu'il avait composées d'abord pour l'orchestre seul. Il est inutile d'observer combien toutes les parties de l'œuvre et surtout le *tremblement de terre,* morceau du même genre que l'orage de Beethoven, quoiqu'il lui soit de beaucoup inférieur, ont gagné à cet ajoutage.

belle et quelque grande, quelque pittoresque et expressive, quelque sublime enfin qu'elle puisse être, toujours elle éveille le sentiment d'une infériorité relative, l'idée de tout ce qui lui manque, pour réaliser complétement le but où elle aspire. Remplaçante du drame, une telle musique ne saurait jamais constituer un genre indépendant, fondé en soi.

Un champion français de la théorie que nous combattons, va beaucoup plus loin que notre critique allemand. Il divise la symphonie en deux espèces, l'ancienne et la nouvelle: la symphonie où il y a une idée (c'est à-dire un programme direct ou indirect, marqué ou sous-entendu) et la symphonie où il n'y en a point. Il conclut très naturellement de là, que des œuvres basées sur une idée, forment un genre beaucoup plus noble que celles qui reposent sur l'absence des idées!!! Le géomètre qui disait: *qu'est-ce que cela prouve*, pour donner son opinion sur une tragédie, où tout le monde fondait en larmes, n'aurait certes pas découvert une distinction plus lumineuse. Méconnaître les idées musicales, proprement dites, et ne voir, dans une composition d'orchestre, que les idées rationnelles, auxquelles la musique peut s'appliquer, équivaut certainement à faire d'une démonstration logique, le but de la tragédie. *Sonate, que me veux-tu?* disait, ou pouvait encore dire le même géomètre, avec la même absurdité ridicule; mais, si par basard, ce géomètre avait été musicien, le mot, dans sa bouche, eut renfermé, peut-être, un sens spirituel et vrai, relativement à l'œuvre qui le lui eût suggéré. Ce n'est pas à l'ouverture de la Flûte magique, par exemple, ni aux symphonies de Mozart, qu'il aurait demandé: *sonate que me veux-tu*, car celles-là disent ce qu'elles veulent; elles le disent pleinement et sur-

abondamment à l'âme. Le géomètre eût adressé sa question aux œuvres de musique qui prétendent agir sans action, raconter sans mots, dessiner et peindre les objets, sans formes ni couleurs visibles, aller droit à l'intelligence, sans moyen de communication directe, avec elle. On a presque honte de rappeler cette vérité, triviale et niaise d'évidence, en quelque sorte, que la musique ne peut agir, raconter et peindre, d'une manière nettement compréhensible, que par le truchement d'un texte, d'une pantomime ou d'une décoration et qu'alors, il est vrai, mais seulement alors, elle rend, avec usure, à ses interprètes, les secours qu'elle en reçoit. Une autre vérité, beaucoup moins comprise, mais non moins certaine, c'est que l'application positive de la musique à un but, non fondé en elle-même, quelque belle et vraie que soit cette application, fait toujours perdre à l'œuvre du musicien, quelque chose de sa valeur intrinsèque. S'il n'en était pas ainsi, pourquoi donc les meilleurs opéras, arrangés en quatuors de violon, pâture des dilettanti vulgaires, donneraient-ils, presque toujours, des résultats si mesquins. Prenez, au contraire, les symphonies de Mozart et les morceaux non dramatiques des symphonies de Beethoven, mettez-les en quatuors ou en quintettes, et vous aurez encore de belle et bonne musique, bien que les auditeurs y reconnaitront autre chose qu'un quatuor ou un quintette, comme cela doit être.

Indépendamment de leur but esthétique, les œuvres de l'art ont leur destination locale et leur usage particulier. La symphonie, par exemple, est destinée à ouvrir un concert, comme l'ouverture à ouvrir un opéra. Conséquemment, les dimensions d'un ouvrage de ce genre doivent se proportionner à la durée habituelle d'un concert public et laisser aux solistes le

temps de se produire. Haydn et Mozart l'entendaient ainsi; leurs symphonies ne sont pas plus longues que leurs quatuors. Beethoven, qui envisageait le genre sous un autre point de vue et qui voulait en rapprocher les caractères de ceux de l'opéra, crut également qu'on pouvait lui en donner la durée ou à peu près. C'est ce que notre critique allemand appelle le premier degré d'élévation au dessus du niveau mozarien. Oui-da vraiment, si longueur et élévation étaient synonymes, que de gens iraient se mettre, de plein saut, au dessus de Beethoven même. A ce compte, l'infériorité de Mozart serait démontrée par la première règle de l'arithmétique. La symphonie la plus volumineuse de Mozart ne contient que 934 mesures, et la symphonie héroïque en a 1900 environ, ce qui avec les reprises, et vu l'extrême longueur de *l'Adagio assai,* equivaut pleinement à un acte d'opéra.

Conséquent au faux principe qui attribue à la haute musique instrumentale les tendances du drame, Beethoven en étendit successivement les applications. Il se demanda, un jour, pourquoi on exclurait de l'orchestre, *le plus beau de tous les instrumens*, la voix humaine; et, cette question ou cette idée, donna d'abord naissance à une fantaisie concertante pour le piano, accompagnée de chœurs. En théorie, c'était le renversement formel du rapport qui doit exister entre les chanteurs et l'orchestre. Que les peintres, travaillant pour un journal de modes, dessinent leurs figures en manière d'accessoires, rien que pour donner la forme et la couleur du vêtement; que les sculpteurs, en carton, fabriquent des têtes à l'usage des perruques, on conçoit l'utilité de ces artistes; mais, en vérité, il est difficile de concevoir le musicien qui confond le sujet avec l'attribut,

qui met le commentaire à la place du texte, et le texte à la place du commentaire, qui métamorphose le clavecin en un personnage, et les hommes en machines vocales! Hâtons-nous d'ajouter que l'absurdité ne se trouve ici, que dans l'idée et non dans la chose même. L'opéra ou la cantate à rebours, est une conception burlesque, qu'on ne saurait réaliser, à moins de faire à dessein de mauvaise musique. La fantaisie avec chœur est, au contraire, un des plus heureux caprices du génie de Beethoven, une composition délicieuse, pleine de charme et d'originalité. Donc, les voix humaines, traitées comme parties d'orchestre, peuvent accompagner un instrument avec effet et bonheur?—Je n'en sais rien; car, dans cette fantaisie, Beethoven a traité les voix, comme des voix, c'est-à-dire comme le veulent les exigences du bon sens et de l'oreille. Aussi, dès que le chœur intervient, toute notre attention est pour lui; ce n'est pas le chœur qui accompagne, mais lui, bien au contraire, qui domine, en souverain qu'il est et qu'il doit être; et les passages du pianiste ne sont plus que des figures d'accompagnement brillantes. Alors, nous sommes dans les vraies conditions de la musique vocale. Nous entendons un chœur d'opéra, avec une partie d'orchestre obligée ou concertante, après avoir entendu une fantaisie pour le piano; et alors, on ne sait plus à quelle unité ramener l'ensemble de l'œuvre, ni quel nom lui donner. Il y a là deux choses au lieu d'une. N'importe, cependant, puisque l'une et l'autre sont admirables.

Les mêmes observations s'appliqueraient, mais non plus accompagnées de la même excuse, à la dernière symphonie de Beethoven, une œuvre démesurée dont le finale est un chœur, sur les paroles de l'ode à la joie de Schiller. *An die Freude.* Selon nous, c'était déjà

errer gravement et doublement, que de prendre, pour en faire un chœur, cet immortel chef-d'œuvre poétique, cette pièce si haute d'idée, si ravissante de style, si achevée et si complète, comme poésie et comme harmonie verbales, et par là même si peu propre à s'allier à la musique. La musique ne demande à la poésie que des canevas ou des esquisses; mais, quand le poëte a dit tout ce qu'il pouvait dire, et aussi bien qu'il soit donné à l'homme de pouvoir dire, il n'y a plus de place pour le compositeur. Les Grecs pouvaient chanter leurs odes, parce que leur chant n'était qu'une déclamation mesurée sur les syllabes longues et brèves du vers, sans rhythme musical, sans mélodie et sans harmonie. Nous, au contraire, nous avons tout cela, et, avec cela, on porte toujours de graves atteintes au rhythme et à l'harmonie poétiques, souvent même à la clarté du sens des paroles. Un musicien qui voudra traduire des vers composés, non pour être mis en musique, mais pour glorifier l'intelligence humaine et illustrer une langue, ce musicien aura toujours à choisir de deux choses l'une: s'annihiler dans l'intérêt du poëte, quoique sans aucun profit réel pour ce dernier, ou bien étouffer le poëte sous les développemens de sa version musicale. Si l'ode à la joie pouvait, raisonnablement, devenir le texte d'un chœur ou d'une cantate, certes rien n'empêcherait, non plus, de prendre Phèdre, Athalie ou la Mort de Wallenstein, telles que Racine et Schiller les ont écrites, pour en faire des opéras. Il est heureux que l'ode verbale et la tragédie verbale se refusent, au même degré, à ces transformations. Beethoven n'a pu faire entrer que le tiers de l'ode, dans le finale de sa symphonie, et pourtant l'ode a moins de 100 vers et le finale occupe plus de 100 pages. Il a choisi quelques strophes

au hasard, et il les a mêlées et répétées arbitrairement; il a traité ces lambeaux sublimes, comme on traite les guenilles des livrets italiens. Quelle pitié et quelle misère!

Toutes les fois donc que la poésie repousse la musique, en vertu des avantages qui lui sont propres, toutes les fois qu'elle crée des chefs-d'œuvre complets, dans la sphère de la parole harmonieuse et de l'intelligence, la musique doit respecter une barrière, qu'elle n'essaiera jamais de franchir, qu'à son plus notable détriment. La musique ne doit pas gâter la poésie, lorsqu'elle ne peut la suivre, ni s'exposer, elle-même, à des comparaisons humiliantes. Mais l'ode à la joie est aussi une inspiration éminemment musicale. Elle l'est, sans doute, au plus haut point; mais, pour faire passer cette inspiration de l'état d'idée et de sentiment à l'état d'œuvre, quelle forme le compositeur devrait-il choisir? Le poëte a eu besoin de toute sa liberté pour écrire l'ode à la joie; il a parcouru des domaines intellectuels, où le musicien ne peut le suivre. Donc, pour fournir *l'équivalent* du chef-d'œuvre poétique, le musicien aura également besoin de toute sa liberté; lui, aussi, a un domaine spécial où les créations de la parole ne sauraient pénétrer jamais. Donc, il ne traduira pas les vers du poëte, intraduisibles pour lui; il traduira l'élan prodigieux de l'âme qui a inspiré ces vers, en notes intraduisibles, de leur côté, dans les formes du langage. C'est-à-dire qu'il fera de la musique pure, une ode musicale ou inarticulée, comme le p ëte a fait de la poésie pure, un dithyrambe; c'est-à-dire enfin, qu'il écrira une véritable symphonie, sans programme et sans chœur, quelque chose dans le genre de la symphonie en *ut* de Mozart, par exemple, chose un peu plus difficile, à la vé-

rité, que le travail symphoniaque avec chœurs et programmes.

Beethoven, disions-nous, est tombé dans une double erreur, en adoptant l'ode de Schiller, pour base psychologique directe et pour programme chanté de son œuvre instrumentale. Il se trompait, par rapport aux considérations générales qui condamnent un tel choix, et il ne s'abusait pas moins, par rapport à lui-même. Savez-vous ce qu'est l'ode à la joie, dont il a cru pouvoir rendre la pensée et égaler l'essor? Comprenez-vous ce qu'il a fallu de jeunesse enthousiaste et de fraiches croyances, de force expansive et d'exaltation, pour composer cette ode qu'on ne saurait relire, même à mon âge, sans que les larmes viennent et que le cœur vous batte dans la poitrine, comme il battait à vingt ans? Et c'est là ce qu'a voulu traduire, au plus fort de sa décadence morale et physique, le grand infortuné qui s'appela Beethoven. Le pouvait-il hélas, vieux, infirme, souffrant et misanthrope qu'il était; les cordes qui vibrent sous la pression du bonheur, n'étaient-elles pas, depuis longtemps, muettes ou brisées dans son âme! Lui-même, le savait bien. Voyez quelle singulière et triste confidence il nous a faite, en notes, à ce sujet, pages 98 et 99 de la partition qui en a 226. Avant de commencer le chœur, il essaie, l'un après l'autre, les motifs déjà entendus de la symphonie, et les rejette aussitôt. Aucun ne lui parait convenir à l'expression de la joie, ce qui est très vrai, et ce qui prouve d'abord que la symphonie est demeurée absolument étrangère à la pensée du finale. Le thème que le compositeur adopte enfin, pour les voix, est-il plus heureux? est-ce la parole de feu de Schiller qui l'a inspiré; l'immense et sublime joie du poëte, y vient-elle éclater enfin? Hélas

non ; ce thème est une cantilène languissante qui se répète d'une manière interminable et où l'auditeur, profondément attristé, ne saurait reconnaitre que l'image de l'épuisement et de la vieillesse.

Or, puisqu'on a introduit le récitatif et le chœur dans la symphonie, pourquoi ne pas y introduire également *l'aria*, le duo, les morceaux d'ensemble; pourquoi ne pas lui donner encore, au lieu d'un simple adjectif pour programme, le nom de quelque pièce de théâtre connue, et la durée de plusieurs actes au lieu d'un; toutes conséquences ultérieures, toutes déductions naturelles et irréfragables du principe consacré par les exemples de Beethoven. Je songeais à la possibilité de ce nouveau progrès, quand la Revue et Gazette musicale de Paris vint justifier ma logique. Elle annonçait une symphonie qui s'intitule *Romeo et Juliette*, qui se développe avec accompagnement de chœurs, d'airs et de récitatifs, et qui ne dure pas moins de trois heures. Voilà une belle invention, pour les dilettanti russes surtout, auxquels les jouissances du théâtre sont interdites pendant les sept semaines du grand carême. Grâce à la symphonie de Romeo et Juliette, nous aurons l'opéra maigre que, pour la gloire du compositeur, nous voudrions trouver aussi bon que notre soupe maigre au sterled. Je n'entends préjuger en rien, le mérite de cette composition que je ne connais pas et dont la Revue musicale fait le plus grand éloge. Peut-être, est-ce un chef-d'œuvre en effet. Seulement, j'ose croire que M.r Berlioz aurait beaucoup mieux fait d'employer le talent, ou même le génie que Dieu lui a donné, à écrire un nouvel opéra de Romeo et Juliette, un véritable opéra, avec un libretto, une action théâtrale, des décorations et des costumes. N'en voilà pas moins Beethoven, dépassé d'autant

et même de bien plus, qu'il n'avait jamais dépassé Mozart.

Et c'est ainsi que les principes de la théorie nouvelle, poussés à leurs dernières conséquences, achèvent de parcourir le cercle vicieux qui ramène la symphonie au drame chanté, purement et simplement.

On ne saurait assez déplorer, je dois le dire et le redire, cette manie de notre temps qui se plait à dénaturer tous les styles de composition, au profit d'un genre unique. N'est-ce pas au fond, la ruine de l'art et la barbarie érigée en système? Dès le XVIIIme siècle, la musique d'église était devenue dramatique déjà, et c'était assurément tout ce qu'elle pouvait devenir de plus misérable. On ne fait plus aucun cas, il est vrai, des ariettes italiennes ajustées sur les paroles du rituel ; nos critiques condamnent cette profanation de mauvais goût ; mais ils ont l'inconséquence de louer le quatuor et le quintette de violon dramatiques, la symphonie dramatique, comme si la haute musique instrumentale de chambre et de concert n'avait pas, elle aussi, ses convenances et ses lois particulières, également fondées dans la nature des choses et également éloignées des conditions du style théâtral!

Quitte de ce qu'il y avait à dire sur les principes faux, voyons comment Mozart appliqua les véritables au genre dont les lois esthétiques et l'indépendance se trouveraient complétement anéanties, par l'extension exorbitante qu'on a prétendu leur donner. La première règle que nous avons tirée de la pratique mozarienne, c'est que le caractère des idées musicales et surtout des thèmes, doit toujours se proportionner à la force des moyens d'exécution. Profond et même abstrait dans ses quatuors, beaucoup plus positif et plus émouvant dans ses quin-

tettes, Mozart atteint, dans la symphonie, au plus haut degré de chaleur, d'énergie, de passion et d'enthousiasme. Il n'y a qu'à regarder les thèmes, sur la partie détachée du premier violon, pour reconnaître sur le champ une composition à grand orchestre. Les traits ou passages des symphonies mozariennes se distinguent encore de ceux des quatuors et des quintettes, en ce que le plus grand nombre de ces passages a été calculé sur l'effet sonore que produisent plusieurs symphonistes exécutant la même partie. Les solos n'y sont pas nombreux et ils sont toujours confiés aux instrumens à vent. Il y a, en outre, dans les symphonies, une modulation audacieuse, parfois désordonnée et excentrique, qu'on ne retrouve point ailleurs chez Mozart, parce qu'elle ne convient précisément qu'à l'ode musicale. Enfin, c'est dans les symphonies, qu'à côté des expressions les plus véhémentes, s'offrent encore les combinaisons les plus colossales; alliances et oppositions d'idées à stupéfier l'oreille, miracles de contrepoint et d'harmonie qu'aucun musicien thaumaturge n'est venu et ne viendra jamais nous répéter. Nous l'avons déjà observé, la science dans les œuvres instrumentales de Mozart, est toujours en raison directe de l'expression. L'une et l'autre ont été portées à leur maximum dans la symphonie, parce que le compositeur y disposait de la totalité des moyens d'effet que renferme la double phalange de l'orchestre et, qu'en ce qui concerne les jeux de contrepoint, il pouvait y embrasser jusqu'à huit parties réelles dans les imitations canoniques et les fugues.

Les quatre symphonies inscrites au catalogue autographe, correspondent par les modes aux quintettes de violon en *ut*, *ré* et *mi* bémol majeurs et en *sol* mineur. Nous entrerons dans quelques détails sur ces chefs-

d'œuvre, en suivant, comme toujours, l'ordre chronologique qui présente ici une magnifique progression dont le terme, c'est-à-dire le finale de la dernière symphonie, est le *nec plus ultra* du genre, envisagé comme l'équivalent musical de l'ode.

La symphonie en *ré,* la première en date, a été écrite l'an 86, après les Noces de Figaro, dont elle semble avoir gardé quelques souvenirs. Je préfère de beaucoup l'ouverture de cet opéra, également en *ré,* au premier *Allegro* de la symphonie, où l'on trouve des idées mélodiques un peu faibles et des imitations savamment combinées, mais d'une régularité un peu trop scolastique peut-être. En revanche, *l'Andante, sol* majeur, 6/8, est un morceau d'une naïveté idyllique et d'une grâce charmante; mélodieux, facile à comprendre et d'autant plus sûr de plaire, que plusieurs de ses phrases seraient bonnes pour le chant vocal et pour l'orchestre dramatique. Il y a là encore une modulation délicieuse et très originale de *mi* en *ré* mineurs (mesures 19-22). Cette symphonie n'a pas de menuet. Une réminiscence de Figaro (*) a donné le motif du *Presto* final, *ré* majeur, 2/4, pièce composée d'un seul jet et avec une seule idée presque; travail thématique admirable, musique brillante et chaleureuse.

On ne juge les choses que par comparaison et les grands artistes qu'en les comparant surtout à eux-mêmes. Que la symphonie en *ré* n'eût pas été suivie de ses cadettes, et notre compte rendu eût été rédigé en termes très différens, selon toute apparence. Mais plus que personne, Mozart nous a donné le droit d'être difficile. En ne comptant point les symphonies antérieures à l'an-

(*) La figure instrumentale du duo: *Aprite presto aprite.*

née 84, dont le nombre s'élève à 33 (y compris les quatre connues sans doute) nous pouvons regarder la symphonie en *ré* comme le coup d'essai de notre héros, après qu'il eût achevé ses études de compositeur instrumentiste sur les modèles de Haydn. L'œuvre nous prouve qu'à l'époque où elle fut écrite, Mozart préoccupé surtout de musique théâtrale, ne voyait pas encore avec la parfaite lucidité, dont témoignent les œuvres subséquentes, la différence qui doit exister entre l'orchestre de la symphonie et l'orchestre de l'opéra. Avant d'atteindre à l'essor de l'ode musicale, il eut à lutter contre ses habitudes de compositeur dramatiste. Il avança donc, vous le voyez, à rebours des tendances et des directions consacrées par la théorie et la pratique de notre temps.

Composée deux ans plus tard, la symphonie en *mi* bémol, occupe un rang élevé entre ses pareilles, sans égaler, néanmoins, les deux sublimes productions du même genre qui la suivirent de très près dans le courant de la même année 88. Elle s'ouvre par un *Adagio* 4/4 conçu en manière de prélude, dans un style large et grandiose qui excite puissamment l'attention et l'attente, comme un exorde dont les phrases font bien pressentir l'importance, mais non deviner le sujet du discours. Mozart aime à tenir ce qu'il promet, et *l'Allegro* 3/4 répond dignement à l'introduction. Elévation, douceur et noblesse, tels sont les caractères donnés par le motif et que rehaussent, alternativement, des mélodies captivantes et des passages d'orchestre retentissans et brioses. La vigueur et la précision des *tutti* y forme le plus agréable contraste avec l'euphonie et la grâce légère des chants accompagnés *pizzicato* et autres figures présentées en demi-teinte. Enfin, la seconde reprise amène des combinaisons pleines d'élégance et d'effet. Mozart a

adopté pour ses symphonies un patron invariable qui réunit toutes les formes et les allures de la haute musique instrumentale : l'exposition du thème d'abord , les traits et passages d'orchestre, les chants épisodiques et, pour le commencement de la seconde reprise , (la composition du milieu) l'analyse des idées , le développement thématique et contrapontique, après quoi le contenu de la première moitié se répète, dans la seconde , avec plus ou moins de changemens et dans un autre ton. C'est , à peu de chose près aussi, le moule des quatuors et des quintettes.

L'*Andante* de notre symphonie, *la* bémol majeur, 2/8 a pour motif une courte phrase mélodique qui semble ne pas dire beaucoup dès le début , mais attendons. On ne saurait employer moins d'idées auxiliaires que Mozart ne l'a fait dans cette pièce, ni établir une unité plus simple et plus rigoureuse, sur une progression d'intérèt plus marquée. Quant aux idées principales , il n'y en a que deux qui fonctionnent à tour de rôle: le thème , figure calme et méditative , avec ses décompositions et ses métamorphoses, et une autre figure, passionnée, élégiaque, qui se renouvelle par la modulation , comme la première par la variété du dessin , des imitations , et du partage entre les voix de l'orchestre. En raison de la douleur désordonnée et progressive qu'elle exprime , cette dernière figure amène l'emploi du procédé enharmonique. Elle éclate de la manière la plus inattendue en *si* mineur naturel, pour arriver le moment d'après à l'extrême limite des tons bémolisés, image du plus lamentable désespoir ; puis enfin , quand la passion s'est épuisée par ses propres excès , la raison reprend son empire ; le thème revient et vous calme aussitôt. On voit, par cet admirable *Andante*, ce que la discussion

approfondie d'une thèse de sentiment, peut fournir d'argumens pour et contre ; ce que l'analyse contrapontique et modulatoire apporte de variété dans la forme et l'expression d'un sujet; et tout ce que la science des développemens offre de moyens et de ressources, pour éviter le double écueil de la monotonie et des divagations.

Le menuet, avec ses phrases menu-hachées et son mouvement chaleureux, invite les exécutans à le prendre *Allegro con brio,* plutôt qu'*Allegretto,* ainsi que Mozart l'a voulu. Il est en style purement mélodique, plein de charme et d'éclat. La mélodie du trio surtout, qui se partage entre la clarinette, la flûte et le violon, est vraiment ravissante.

En général, les symphonies de Mozart paraissent avoir cet avantage relatif, que les derniers *Allegro* ou finales ne sont point les parties les plus faibles de l'œuvre ; une remarque qu'on pourrait appliquer, ce nous semble, à plusieurs quatuors et quintettes de l'auteur. Dans les symphonies, au contraire, le dernier morceau, loin d'être inférieur aux précédens, vient toujours augmenter la précision ou exalter l'énergie du caractère fondamental, annoncé par le premier *Allegro.* Ainsi, le finale de la symphonie en *mi* bémol, porte jusqu'à l'abandon et à l'allegresse, le contentement intérieur qui s'était manifesté dès le début. Le motif respire la gaieté la plus cordiale et la plus expansive et il occupe la presque totalité du morceau, car toutes les idées auxiliaires dérivent immédiatement de lui, si ce n'est les *tutti* d'orchestre, qui lui procurent quelques momens de relâche. Qu'est-ce donc que le compositeur lui a opposé dans les parties intriguées de son travail ? Pas autre chose que lui-même. Il l'a mis en pièces, il en a partagé les fractions entre les instrumens à vent, il a

donné au violon une marche vigoureuse en syncopes pour manœuvrer contre ; puis, à l'aide du canon, de la modulation enharmonique et des tons mineurs diésés, il a fait les ombres du tableau avec les élémens mêmes d'où il avait tiré les clairs, avec un motif de bonne humeur et de bonne composition aussi, vous le voyez. En dépit de ces quelques allusions à la pensée élégiaque de *l'Andante,* il serait difficile d'entendre une pièce d'orchestre d'une allure plus franche, plus joviale, d'un entrain plus caractérisé que celle-là, et une pièce plus strictement thématique. Une fugue ne saurait l'être davantage. Il en est même bien peu qui le soient autant.

Viennent les dernières et plus parfaites créations de Mozart dans le genre symphonique ou symphoniaque : les œuvres en *sol* mineur et en *ut*. Ce sont deux sœurs à peu près jumelles, puisqu'elles ne sont nées qu'à un mois de distance. Toutes les deux incomparablement belles, ces sœurs diffèrent, néanmoins, par les traits autant que par le caractère. Un dilettante du dixhuitième siècle aurait comparé la cadette à Minerve, escortée d'Apollon et des muses, et l'aînée à Vénus, pleurant la mort d'Adonis ; il eût reconnu dans celle-ci, toutes les qualités du cœur ; dans celle-là, tous les dons de l'esprit.

La symphonie en *sol* mineur exprime, comme le quintette du même titre, le trouble de la passion, les désirs et les regrets d'un amour malheureux, mais elle les exprime avec la différence qu'il y a d'une plainte concentrée au fond de l'âme, ou versée tout au plus dans le sein d'un ami, à une douleur sans retenue et sans bornes, qui éclate à la face du monde entier qu'elle voudrait remplir de ses gémissemens. La différence de

l'élégie à l'ode élégiaque. Une autre distinction à observer entre les deux œuvres, c'est que le drame psychologique du quintette aboutit, comme nous avons vu, à un dénouement heureux; le finale de la symphonie marque, au contraire, le point culminant de la souffrance, un désespoir mêlé de rage. Il y a ici une progression qui n'est interrompue que par *l'Andante*, dont le caractère doit toujours différer sensiblement de celui des autres morceaux, sous peine de blaser l'auditeur et de manquer l'effet, par un renchérissement continuel de la même expression. Ecoutez le commencement du premier *Allegro*, ce motif empreint d'un charme mélancolique qui l'a gravé dans la mémoire de tous les amateurs. Ce n'est d'abord qu'une tristesse voilée, une mélancolie douce et tendre, mais qui devient amère et poignante dès la seconde reprise. Immédiatement après l'accord tonique qui commence cette reprise, et par une transition, dont un *fa* naturel, changé mentalement en un *mi* dièse, opère l'effet prestigieux, le thème revient en *fa* dièse mineur (*). Il reparait, mais plein d'hésitation et de trouble, demandant un asyle aux tonalités les plus diverses et ne le trouvant nulle part ; puis, luttant, en désespéré, avec un contre-sujet formidable dans les violons et la basse ; puis, consumé par tant d'efforts douloureux, on le voit décroître, s'éteindre, tomber en lambeaux, mourir lentement sur une suite d'imitations brisées et d'harmonies défaillantes; puis enfin, le voilà qui renait dans sa première forme et la symphonie recommence. Beau, sublime, et maudite soit la

(*) Lorsque cette symphonie fut exécutée la première fois au conservatoire de Paris, tout l'aréopage musical, dit Mr. Fétis, poussa un cri d'enthousiasme à cette modulation sublime.

pauvreté de la langue qui ne me fournit point d'autres épithètes laudatives et admiratives, pour cette plus qu'admirable composition du milieu.

Mais quel songe échappé par les portes d'ivoire de l'Elysée, ou bien quelle espérance indéfinie et lointaine vient suspendre le cours de cette douleur et soulager l'âme, comme un baume divin appliqué sur ses blessures? *Andante* 6/8, *mi* bémol majeur, une de ces œuvres indicibles où tout est révélation pour le sentiment et mystère pour l'esprit. Le thème est un peu vague de contour, complexe de forme, et c'est de là, précisément, que le morceau tire la magie de son effet et une expression angélique qui touche au surnaturel. Il faut y regarder de près pour se convaincre que ce chef-d'œuvre, si varié et si riche de dessins qu'il paraisse, a été construit en entier avec les quatre mesures du commencement, plus une autre idée inséparable du thème, quoique d'un tout autre aspect. C'est une figurine en triples croches, groupées deux à deux, qu'on entend voleter sans cesse et mêler ses trémoussemens de papillon aux syncopes les plus graves, aux marches d'harmonie les plus accidentées, aux écarts de modulation les moins prévus, aux analyses thématiques les plus abstraites. Ajoutez-y une instrumentation limpide et prismatique, où les mêmes détails se colorent d'une multitude de teintes différentes, selon qu'ils sont confiés aux parties de l'archet ou de l'embouchure; et, au milieu de cette fermentation harmonieuse, des phrases de chant qui vous arrivent du ciel, comme les bouffées d'une brise chargée d'arome. Le compositeur a signé la pièce en toutes lettres, grandes majuscules: *Wolfgang Amadeus Mozart,* de même qu'il a signé *l'Andante* du quatuor en *mi* bémol majeur, les *Andante* des quatuors en *ut* et

en *la* majeurs, de même que *l'Adagio* du quintette en *ré*. Verrons-nous jamais un faussaire assez habile pour contrefaire cette signature, jusqu'ici inimitable?

Le menuet, *Allegro* 3/4, nous ramène au caractère positif et à la tonalité générale de la symphonie. Quel chef-d'œuvre, en peu de lignes, que ce menuet! comme ce chant mineur respire une mélancolie sauvage, tempérée par je ne sais quel altier abandon! que de chaleur entraînante et de verve pathétique, dans le canon qui occupe l'autre moitié de la pièce, et que le musicien a construit avec le thème rompu en deux figures et promené, sur un double mouvement, à travers les tons circonvoisins; comme enfin, après la véhémence et le tumulte de ce sublime travail, la *coda* plaintive, larmoyante, des instrumens à vent, termine délicieusement le morceau, par la redite du thème à demi-voix et sur une basse chromatique. Nous ne connaissons rien de plus beau ni de plus émouvant, parmi les compositions de ce genre.

Dans les symphonies mozariennes, l'effet de ce qu'on nomme le *trio*, a été calculé d'une manière relative et subordonné à celui du *Menuetto*, dans le but de faire une diversion ou d'établir un contraste, tant sous le rapport de l'expression que sous le rapport du style. Ces *trios* sont toujours quelques mesures de solo, confiées aux instrumens à vent, quelques cantilènes gracieuses et légères en style mélodique. Il ne faut pas oublier qu'elles occupent le milieu du morceau et que c'est toujours la reprise du menuet qui est donnée pour conclusion.

A la plainte émouvante, mais à moitié résignée encore, qui caractérise le menuet, succèdent les accens du désespoir, dans le finale *Allegro assai* 2/4. Fati-

guée de souffrir, l'âme s'indigne et se révolte contre la souffrance; elle s'abandonne à une colère impétueuse, qui devient presque de la férocité, par l'accentuation des octaves et des trilles, dans la phrase qui suit le motif. Avec une base thématique de cette nature, les idées accessoires devaient naturellement être plus douces, puisqu'il était impossible de renchérir sur la donnée fondamentale, et que la loi des contrastes, d'ailleurs, le voulait ainsi. Cependant, aux obstacles pénibles que ces idées trouvent sur leur chemin, aux complications d'harmonie qu'elles sont obligées de traverser dans leurs redites, on les reconnait toujours comme les épisodes nécessaires ou comme les variantes obligées d'un seul et même chant d'imprécations et de désespoir. Je doute qu'il y ait, dans la musique, quelque chose de plus profondément incisif, de plus cruellement douloureux, de plus violemment éperdu, de plus atrocement passionné, que la seconde reprise de ce finale. Et pour arriver à une expression aussi exubérante, Mozart n'a guères employé d'autre agent que le thème, dont la figure disposée, au commencement, sur les intervalles du ternaire harmonique, se déploie ici sur les intervalles de l'accord de neuvième mineure et autres harmonies acerbes. Ici, le thème se partage, en outre, dans la forme canonique entre les deux phalanges de l'orchestre, heurtant, dans sa marche furibonde, des contre-sujets hostiles, et bientôt terrassé par eux; puis ; vainqueur à son tour, vous l'entendez frapper impitoyablement et sans relâche sur une suite de cordes chromatiques qui, de dièses en dièses, le poussent à l'extrême opposé de sa tonalité primitive, et cela continue ainsi 80 mesures durant. De quel fait de sa vie intime, de quel paroxysme du cœur, Mozart a-t-il tiré cette délirante et

pourtant si classique inspiration, et comment ce débordement de passion a-t-il jailli de ce débordement de science? La seconde partie du finale l'emporte encore sur la première, en ce que les chants épisodiques qui avaient d'abord été présentés dans le mode corrélatif de *si* bémol majeur, reviennent ensuite dans la tonique, où leur expression plus touchante ou plus agitée, rentre plus décidément dans la couleur générale du morceau et plait bien mieux à l'oreille Il n'y a guères de finale auquel le *finis coronat opus* soit plus applicable, ni d'ouvrage auquel il eût été plus difficile de l'appliquer qu'à la symphonie en *sol* mineur, composition si haute et si énergique dès le début.

L'homme de tous les genres, de toutes les expressions, de tous les contrastes, nous a légué une dernière œuvre, dans laquelle, au lieu de l'ode élégiaque avec ses plus douloureuses effusions, nous trouvons le dithyrambe, porté au plus haut degré de magnificence, d'enthousiasme, de sublime désordre et d'ivresse pyndarique. La symphonie en *ut* nous apprend quelles glorieuses inspirations venaient, du jour au lendemain, relever l'âme de Mozart, au milieu des souffrances qu'il nous a racontées tout-à-l'heure, souffrances inséparables d'une vie prédestinée et déjà chancelante, dont chacun de ses chefs-d'œuvre emportait un lambeau, et dont lui-même commençait à entrevoir le terme prochain.

On dirait que la symphonie en *ut* a été commandée et écrite pour célébrer quelque événement prodigieux dans les annales du monde, une conquète à jamais heureuse et mémorable de la pensée humaine, accomplie dans l'intérêt de l'humanité. La pompe retentissante de l'orchestre qui éclate de toute sa puissance, à la neuvième mesure, établit positivement l'allegresse du triomphe

comme le caractère fondamental de l'œuvre; mais le thème qui précède cette explosion victorieuse, est double. Il se compose d'une espèce d'appel ou de fanfare, suivie d'une petite phrase interrogative, en notes liées. Celle-ci est l'idée principale, le thème fécond qui, par ses développemens, imprime à la haute jubilation de *l'Allegro*, un cachet tout particulier de spiritualisme et se traduit à l'âme comme une aspiration continue vers je ne sais quelles sommités intellectuelles, que le poëte lyrique brûle d'atteindre, mais où il ne doit parvenir que vers la fin de l'ode. Rien de plus magnifique et de plus solennel que les amplifications, transformations et analyses de ces deux fragmens du thème. L'un frappe et retentit comme la chute d'une cascade forestière, répétée sur plusieurs tons par les échos des montagnes; l'autre figure, poursuivant toujours, sous diverses formes, le but où elle aspire, tantôt plonge à la basse ou surnage dans la mélodie, et tantôt, ramassée en un unisson vigoureux, elle monte, monte et se fraie obstinément un passage, à travers des pédales soutenues dans les parties extrêmes de l'orchestre et que nourrissent des jeux de trompette prolongés. Un effet inexprimable, sublime! La composition du milieu, un des plus beaux spécimens de musique *travaillée* qui existent, a été faite en très grande partie avec une idée accessoire. C'est le chant délicieux, inoubliable des violons, sur un accompagnement *pizz.* qui, transporté de la dominante où on l'avait entendu d'abord, en *mi* bémol majeur, et traité comme sujet, fournit ici la matière contrapontique. Vers la conclusion, ce chant revient comme mélodie, dans la tonique, avec un surcroît de charme et de délices.

Andante, *fa* majeur, 3/4. Soit que le mouvement grave succède à un morceau de passion energique et

souffrante, ou à une explosion d'enthousiasme jubilant, tel que le premier *Allegro* de notre symphonie, il marque toujours ce moment de repos, de quiétude, d'affaissement ou d'intermittence qui suit les grandes commotions de l'âme. Ici, la suspension de l'ode, *l'Andante*, est l'image d'une félicité calme, de l'enchantement le plus profond. Le thème, ravissant d'expression et chantable comme une phrase écrite pour la voix, occupe moins de place que Mozart n'en accorde, d'ordinaire, à l'idée du commencement et à ses dérivés, dans la constitution d'un morceau; et cela tient au luxe des idées accessoires, au nombre et à l'euphonie singulière des motifs en concurrence. Cette quantité de beaux détails mélodiques, mêlés de longs passages en triples croches et en sixtolets (*), ces phrases multipliées par elles-mêmes, dans les redites et les imitations, répandent sur la pièce une sorte de demi-jour où l'oreille s'égare avec délices, comme l'œil du spectateur dans un bosquet que les rayons du soleil couchant percent horizontalement, qu'ils illuminent et enflamment et peuplent de mille visions fantastiques. De temps à autre, néanmoins, quelques nuages larges et opaques viennent effacer le bleu du ciel; l'aiguillon d'une douleur spontanée se fait sentir à l'âme; de pénibles syncopes tourmentent l'harmonie; le mineur se déclare et domine dans une suite de phrases brisées d'effroi; mais ces vapeurs sans eau, ces épouventails sans consistance, jouets d'un souffle capricieux, arrivent d'aventure et s'en vont de même. Le soleil triomphe de toutes ces velléités impuissantes du mauvais temps, son disque éclatant reparait avec le thème, et le cœur s'épanouit de nouveau

(*) Triolets de doubles croches.

aux rayons d'une ineffable béatitude. Mozart dut être content de son *Andante;* nous le sommes aussi et beaucoup, toutefois, la main sur la conscience, nous lui préférons celui de la symphonie en *sol* mineur.

Après s'être reposée dans cette contemplation sentimentale, pleine de charmes, la verve lyrique du compositeur se rallume, pour éclater avec un enjouement fougueux dans le menuet, *Allegretto* 3/4, qu'on prend d'ordinaire *Allegro*. Il est construit sur le patron technique de son aîné en *sol* mineur, à part la différence des idées qui est très grande. Les mêmes motifs ingambes et brioses remplissent les deux parties du morceau; mais dans la première, ils sont exposés en mélodie simple, et dans la seconde, qui est de beaucoup la plus longue et la plus intéressante, le compositeur les fait passer par une filière de jeux contrapontiques admirables, après quoi vient une *coda* d'instrumens à vent, non moins admirable, comme dans l'autre menuet. Le *trio* est un badinage gracieux, coupé de quelques phrases mineures énergiques, où la note obstinée de la basse, le *mi*, sonnant à l'octave dans les trompettes, produit le plus bel effet.

Nous avons eu déjà occasion de parler, en autre lieu, de l'étonnant travail qui termine la symphonie en *ut* et d'en mettre quelques fragmens sous les yeux du lecteur. Nous y avons reconnu une analogie matérielle, de l'espèce de celles que Haydn a adoptées pour l'ouverture de la *Création;* mais, comme toutes les similitudes musicales de ce genre, ont nécessairement leur racine dans une analogie psychologique, les phénomènes de l'âme trouvant toujours leur corrélatif dans les phénomènes du monde extérieur, nous pourrions tout de même reconnaître, dans ce finale, le désordre d'une pen-

se chancelante sous le nombre et la grandeur des images, qui viennent l'assaillir à la fois. De l'enthousiasme lyrique, le poëte a passé à l'état d'extase et de clairvoyance; ce qu'il racontait d'abord, il le voit maintenant; d'active et intelligente qu'elle était, sa volonté devient passive et machinale; il semble obéir à quelque chose hors de lui qui le subjugue, l'entraine et l'environne de hallucinations sublimes, et lui souffle des paroles dont il n'est que l'écho. L'événement humanitaire qu'il célébrait, se dévoile à la *seconde vue* du poëte avec tout l'ordre des causes qui l'ont amené, avec toute la filiation des conséquences qui doivent le suivre; le passé, le présent et l'avenir lui apparaissent réunis mais distincts, dans ce point indivisible, où ils se touchent pour s'engendrer l'un par l'autre, et mourir incessamment. L'esprit succombe, en contemplant les origines du fait providentiel, les mobiles et les réactions, les forces et les contre-forces, le concours et la lutte des influences sympathiques et hostiles, tout ce prodigieux mécanisme où il n'aperçoit d'abord qu'un pêle-mêle inextricable et une confusion gigantesque, mais dont le résultat aboutit toujours, néanmoins, à l'ordre moral, comme il aboutissait à l'ordre physique, selon notre première analogie. Vous le voyez; rien de plus souple à l'interprétation que le sens idéal de la musique pure et en particulier le sens d'une fugue. Chacun peut se l'expliquer à sa manière, d'après l'idée ou l'image que l'audition aurait occasionnellement évoquées; mais quelque glose que l'on adoptât sur le finale de notre symphonie, tous s'accorderont, du moins, sur ce qu'il donne des éblouissemens à ceux qui le lisent, et le vertige à ceux qui l'écoutent; un vertige d'admiration et d'enthousiasme. Il faut nécessairement entendre cette musique

pour la croire possible; elle semble ne pas l'ètre, étudiée avec les yeux.

Une critique impartiale mais timide, pourrait se demander, peut-être, si Mozart n'a pas abusé de son génie dans cette composition étrange, pour ainsi dire, à force d'ètre gigantesque et sublime; s'il n'y a pas là excès de hardiesse et d'entraînement, excès de combinaisons et de figures, excès d'érudition harmonique et canonique, énormité dans le plan et les détails du morceau, fatigue pour l'attention, surcharge pour l'oreille, et parfois mépris évident et condamnable de certaines règles qui sont encore debout? Le lecteur voudra bien croire que nous repousserions de toute la force de nos convictions et de nos sympathies musicales, la solidarité d'un jugement ainsi formulé. Eh! ne vous donne-t-elle pas, cette musique, tout ce que vous devez lui demander précisément. N'est-ce point, en effet, cette exaltation du trépied qui semble approcher du délire, parce qu'elle marque un degré de lucidité intellectuelle, étranger à l'état normal de l'homme; n'est-ce pas cette force exorbitante et excentrique de la pensée qui brise toutes les formes connues du langage, pour les recomposer sur des constructions et des paroles inouïes, comme les choses même que le poëte a à vous dire; n'est-ce pas le dithyrambe, en un mot, élevé par la musique à sa plus haute puissance! Notre opinion, à nous, c'est que la fugue en *ut* est le chef-d'œuvre de Mozart dans le genre symphoniaque et la plus haute expression du genre même: *der höchste Standpunct,* comme dirait notre critique allemand, mais avec un peu plus de raison, cette fois-ci. Elle est encore le dernier travail de notre héros dans cette branche de l'art. L'ode musicale ne pouvant aller plus loin, Mozart ne composa plus de symphonies, lais-

sant à ses successsurs, la gloire d'élever le genre jusqu'au drame, et d'en caractériser les productions par des épithètes, auxquelles les auditeurs auraient bien pu ne pas toujours songer. Mais quand le peintre a mis au bas de ses tableaux : *Ceci est un arbre, et ceci un palais,* il n'y a plus moyen de se méprendre sur ses intentions pittoresques. Que voulez-vous, un homme ne peut pas tout inventer ni tout faire. Du moins Mozart, aujourd'hui dépassé, a-t-il la consolation de pouvoir se dire, dans son tombeau, que s'il n'a point conçu de symphonies dramatique, héroïque, pathétique, érotique, fantastique, fantasmagorique ni diabolique ; pastorale, triomphale, fatale ni infernale ; soldatesque, chevaleresque, burlesque, barbaresque ou moresque ; s'il n'a imaginé rien de tout cela, les auteurs morts, vivans ou à naître des susdites œuvres, n'ont certes pas écrit, non plus, et jamais indubitablement n'écriront le morceau sans adjectif, la fugue en *ut* tout court. A tout seigneur, tout honneur. *Suum cuique.*

On est souvent dans l'obligation de rappeler les choses les plus connues. Ainsi, je ne saurais clore mon article, sans toucher à la grande raison, qui, de nos jours, assure généralement la préférence aux symphonies de Beethoven sur celles de Mozart. Les critiques les plus judicieux et les plus estimés s'accordent sur cette raison, d'ailleurs bien évidente. De tous les genres d'effets qu'une œuvre musicale peut produire, l'effet matériel ou acoustique est naturellement celui que la majorité des auditeurs saisissent le mieux, et auquel les compositeurs, de leur côté, atteignent le plus aisément. Pour cela, les uns n'ont besoin que de leurs oreilles, cultivées ou incultes ; les autres en sont quittes pour ajouter des inttrumens de remplissage à leurs partitions, ce qui ne

saurait les embarrasser beaucoup. Certes, je suis loin de nier ou de méconnaître la puissance de l'effet matériel. Il est une multitude d'impressions musicales, très puissantes sur tout le monde, il est de grandes beautés que lui seul détermine ; mais je n'en pense pas moins, avec tous ceux qui ont l'habitude de penser, que les beautés résultant de l'invention mélodique, de l'harmonie, de la science des développemens et des combinaisons, sont des beautés d'un ordre supérieur. Mozart rechercha l'effet matériel, comme tous les effets possibles de la musique. A la fin du dernier siècle et au commencement du nôtre, son orchestre se distinguait par sa plénitude et sa force numérique, non moins que sous tous les autres rapports, et le reproche de faire trop de bruit ne lui a pas été épargné, plus que les autres reproches. Or, les hommes de talent et de savoir qui suivirent notre héros, durent certainement reconnaître combien il était difficile de surpasser Mozart comme mélodiste, harmoniste, contrapontiste et déclamateur. Et cependant il fallait avancer, marcher du moins; car le mouvement, progressif ou rétrograde, est la loi de tout art qui ne veut pas mourir. Restait un principe dont Mozart avait négligé d'exploiter les conséquences : *l'exagération*. Restait un moyen pratique qu'il n'aurait pu épuiser quand même il l'eût voulu, ce moyen dépendant des progrès et découvertes d'un autre art que le sien, et consistant dans l'augmentation et le renforcement des machines sonores. Aussi, voyez comme les compositeurs actuels se précipitent dans ces deux voies de l'exagération et de l'effet matériel, poussé au bruit extrême ou à l'extrême du bruit. Dans les partitions dramatiques, c'est tout un bagage d'instrumens ou nouveaux ou qu'on n'avait employés qu'en plein air : la grosse

caisse, le tambour, le tam-tam, les ophicléïdes ou serpens à clef, les contre-bassons, les cornets à pistons et une multitude d'instrumens de cuivre dont les maitres de chapelle militaires, eux-mêmes, ne savent pas toujours bien le nom. Parmi les chanteurs, même tendance aux effets exagérés. D'après ces goûts de notre époque, il est tout naturel que les pièces de musique instrumentale qui retentissent le plus, provoquent aussi les bravos les plus retentissans. Tapage pour tapage, rien que de juste; le public paie sa dette au compositeur. Dans ses symphonies, Mozart n'a jamais employé plus de treize ou quatorze parties d'orchestre, ce qui suffit bien pour rendre toutes les idées musicales imaginables et au delà, mais ce qui ne donne plus à nos oreilles blasées et endurcies, que des résultats de sonorité assez médiocres. Beethoven, qui spécula sur l'effet matériel incomparablement plus que Mozart, réunit quelquefois dans la symphonie un nombre d'instrumens double. Il y a par exemple 24 parties d'employées dans l'explosion qui marque le passage du *scherzo* au finale de la symphonie en *ut* mineur, un effet surprenant, je dois le dire, quoique purement matériel ou sonore. Comment une secousse de cette nature, un effet à la portée de tout le monde, jusqu'aux sourds inclusivement, ne toucherait-il pas la multitude, plus que les beautés savantes dont elle n'a aucune intelligence. Des Beethovenianistes exclusifs m'ont parlé du passage en question, comme de tout ce qu'il y avait de plus sublime dans la musique instrumentale, et aucun d'eux ne paraissait sentir les incongruités, et énormités harmoniques qui amènent la foudroyante explosion (*). Preuve,

(*) Je parle des 50 mesures du *scherzo* qui précèdent l'*Allegro* $^{4}/_{4}$.

qu'avec deux oreilles et très bonnes, on peut cependant manquer d'oreille.

Vienne maintenant un compositeur qui porte le nombre des parties d'orchestre à cinquante, et qui remplace les timbales par des coups de canon tirés en mesure, comme Sarti l'a fait à Pétersbourg dans son *Te Deum*, et ce compositeur, avec un peu de talent et beaucoup de poudre, détrônera Beethoven, ainsi que Beethoven a détrôné Mozart.

Avouons un fait assez triste: c'est que tous, connaisseurs et non connaisseurs, nous nous trouvons dans le cas des buveurs et fumeurs d'opium qui, pour obtenir de cette drogue la continuité des mêmes effets, sont obligés d'en augmenter successivement les doses, jusqu'à ce que démence ou mort s'en suivent. Disons encore que Mozart lui-même est la cause de ce mal inévitable. N'est-ce pas lui qui est le fondateur de l'orchestre moderne, lui, qui a renforcé du double l'instrumentation des Oratorios de Händel, lui, qui dans son dernier chef-d'œuvre instrumental, l'ouverture de la Flûte magique, a porté l'effet matériel aussi loin qu'il pouvait aller de son temps et qu'il peut aller du nôtre,

Il y a là une mélodie étrange, qui en se combinant avec l'harmonie plus étrange encore d'une double pédale à la basse, un *sol* et un *ut*, produit une sorte de miaulement odieux et des discordances à déchirer l'oreille la moins sensible. N'est-ce pas évidemment à dessein, que Beethoven introduisait dans la musique des combinaisons qui n'ont plus rien de commun avec elle! Les exclusifs peuvent s'épargner la peine de me répondre; je le ferai pour eux; car, cette réponse, je la connais depuis vingt ans. « De semblables conceptions (disaient-ils, disent-ils et diront-ils) passent entièrement la portée du vulgaire, et le siècle même n'est pas encore mûr pour les juger. » C'est bien cela, n'est-il pas vrai?

croyons-nous, sans l'exagération de la musique militaire, ajoutée à la grande musique de concert et de théâtre.

Si donc, aujourd'hui, on voulait égaliser la partie entre Mozart et Beethoven et les juger *sans illusion,* il faudrait corroborer les symphonies du premier par l'addition de cinq ou six instrumens de remplissage et de tapage, ce qui est très facile; ou bien, réduire les symphonies de l'un et de l'autre à leur plus simple expression mélodique et harmonique, c'est-à-dire les arranger en sextuors de violon. Alors, l'effet matériel disparaissant, on verrait de quel côté sont les valeurs intrinsèques les plus nombreuses : la haute science contrapontique, la beauté continue des idées, la perfection continue du travail, la pureté irréprochable du goût; de quel autre, le mélange du beau avec le baroque et le déplaisant, reproduits avec intention et comme par système, les interminables longueurs, les inutiles redites, mais en revanche aussi des sublimités d'autant plus frappantes, que les choses moins bonnes ne semblent être là, que pour préparer le sublime et lui donner plus d'évidence et de relief.



PIÈCES DIVERSES POUR LE CHANT

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE CLAVECIN.

Le XVIIIme siècle n'avait pas encore vu commencer ce mouvement, tout à la fois de décadence et de progrès, qui de nos jours, va abaissant peu à peu les hautes sphères de la poésie et de l'art, et élevant à proportion les genres inférieurs ; de telle sorte que l'épopée et le roman, la tragédie et le mélodrame, la comédie et le vaudeville, la musique d'opéra et la musique de danse, rapprochés et parfois confondus, sous la plume des écrivains et des compositeurs, ont l'air de chercher un commun niveau, dans ce déplacement, en sens inverse, de leurs limites respectives. Aujourd'hui, nous avons des musiciens qui gagnent plus de renommée et d'argent à faire des valses et des quadrilles, que les œuvres de Bach et de Mozart n'en valurent jamais à leurs auteurs. Et, justice est d'avouer, qu'on écoute Strauss ou Lanner avec plaisir, lors même qu'on ne les danse point, ce à quoi leurs modestes prédécesseurs étaient loin de prétendre. D'un autre côté, Franz Schubert a pris rang, parmi les compositeurs les plus justement célèbres de notre époque, et ses titres sont des chansons. Mais c'est qu'aujourd'hui la chanson rivalise avec la cavatine ; la valse fait plus, elle donne

le ton à l'opéra, lequel, pour ne pas demeurer en reste, alimente à son tour le répertoire des bals.

Du temps de Mozart, on ne demandait guères à une mélodie de danse que d'être dansante, à une chanson que de pouvoir être chantée par tout le monde, avec ou sans voix. Aussi, généralement parlant, les danses et les chansons mozariennes n'ont-elles pas d'autre mérite qui les recommande. Le recueil, dont nous allons parler, en fournit la preuve, quant aux compositions vocales. Il a été publié par Breitkopf et Härtel et il renferme trente pièces de chant, avec accompagnement de clavecin : chansons allemandes, italiennes et françaises ; les unes à couplets, d'autres dont la composition embrasse la totalité du texte. *(Durchcomponirte Gesänge)*. Sur ce nombre de trente, plus de la moitié, peut-être, ne trahissent en rien le profond incognito dans lequel Mozart a jugé convenable de s'envelopper, en les écrivant. A la facilité souvent triviale des mélodies, à l'insignifiance des accompagnemens, vous diriez l'œuvre de quelque dilettante sans prétention. La fadeur rebutante de la plupart des textes, méritait que notre héros se vengeât ainsi des pratiques, qui avaient la sottise de les lui imposer. Lui-même, d'ailleurs, n'attachait aucun prix à ces bluettes, qu'il jetait machinalement sur le papier, tandis que la tête était sans doute occupée d'une autre besogne. Qui me jugerait sur ces bagatelles, serait un gueux, disait-il. (Ein Lump).

Cependant il était écrit, là-haut, que Mozart ferait de tout en musique, et qu'en tout il donnerait les modèles. La chanson allemande, le *Lied,* n'en avait point, abandonné qu'il était aux inspirations de la simple nature. Grâce à quelques textes moins insipides qui lui tombèrent sous la main, Mozart put constituer ce genre

modeste et ouvrir une carrière nouvelle à ses successeurs. La petite consommation bourgeoise au piano, eut aussi ses chefs-d'œuvre, chefs-d'œuvre de naturel et de grâce populaire, qui devaient tenir lieu de musique nationale, chez un peuple trop bon musicien pour en avoir une. Rien, en effet, ne rappelle l'Allemagne, comme plusieurs de ces mélodies mozariennes. En écoutant *Zufriedenheit*, par exemple, le N° 2 du recueil, il serait difficile de ne pas reconnaître le pays dont les douces influences sociales et les aspects poétiques, semblent avoir inspiré les paroles et le chant de ce Lied.

Le N° 11, une chanson française: *Oiseaux si tous les ans, vous changez de climat, ut* majeur 2/4, se distingue par une mélodie agréable et légère, nuancée d'une vive sensibilité dans la période mineure du milieu. On y voit une forme d'accompagnement charmante et d'un effet original, malgré son extrême simplicité; un *sol* aigu frappé de la main droite en doubles croches, pendant que la voix se balance en sixtes avec la basse. C'est printanier et gracieux, c'est gazouillant et menu, comme les petits chanteurs emplumés, auxquels le musicien a dédié son travail.

De toutes les chansons à couplets, celle que j'aimerais le mieux, est le N° 9. *Die Alte, mi* mineur 2/4, un vrai chef-d'œuvre du genre. Cette vieille chante le bon vieux temps, et elle le chante sur une mélodie de sa jeunesse, où le bon vieux temps respire comme sur la toile qu'occupe votre bisaïeule, en costume de mariée. Moitié plainte et moitié récit, ce chant doit être exposé d'une voix un peu nasillarde. (Ein wenig durch die Nase.) Il nasille de lui-même sur le papier. De fré-

quentes cadences, ornées de petits trilles secs, à la manière de Händel, et concluant sur des accords parfaits auxquels manque la tierce; une harmonie contemporaine de cet agencement mélodique; une moult gothique et pourtant moult agréable excursion dans le ton mineur de la quinte; enfin une appogiature des plus originales vers la conclusion, tout fait de cette chansonnette un délicieux badinage, comique et presqu'attendrissant, docte et populaire, admirable de plus comme application d'un formalisme vieilli, à un but esthétique actuel.

Parmi les pièces dont le texte a été composé en entier, il en est du caractère le plus noble et le plus touchant; mais ce ne sont plus des chansons à proprement parler; ce sont de petites cantates, des *Lieder* dans l'acception la plus distinguée du mot et tels qu'en ont faits depuis, Schubert, Meyerbeer et d'autres compositeurs allemands. Il est sans doute plus facile à un grand musicien de réussir dans le *Lied* à développement, qui se rapproche plus ou moins des formes et des expressions dramatiques, que dans la chanson véritable. Dans celle-ci, il faut saisir le tour, mais en même temps idéaliser le caractère des mélodies que chante le peuple; inventer comme si l'on n'était pas musicien, pour être vrai, et charmer l'oreille des plus difficiles, pour demeurer toujours artiste. C'est-à-dire qu'il faut être vraiment populaire et vraiment original. Sous ce rapport, nous devons citer, après *la vieille*, une chanson de berceuse, publiée par M.r de Nissen. (*Wiegenlied*) Mozart qui l'avait certainement écrite pour un de ses nouveaux-nés, ne pouvait faire mieux, ni la nourrice elle-même, je vous assure.

Poursuivons l'examen du recueil. Voici le N° 10

Unglückliche Liebe, qui n'est une chanson ni un *Lied* d'aucune espèce, mais bien une cavatine du haut style dramatique, digne de figurer dans quelque opéra de l'auteur, et qu'on regrette de ne pas voir à sa place. Louise, une jeune fille trahie, livre aux flammes les lettres de son séducteur et, en les regardant brûler, elle leur adresse un adieu plein de mélancolie et de passion. Texte tout à fait dramatique, que Mozart traita en conséquence.

Das Veilchen N° 4, un petit apologue de Göthe qui rentre tout à fait, celui-là, dans le genre du *Lied* à développement musical. *Sol* majeur, *Allegretto* 2/4. Mozart a pris au sérieux le sort de la pauvre fleur, écrasée sous les pas d'une bergère, et heureuse de mourir à ses pieds. Une naïveté charmante caractérise le motif ainsi que le refrain: *Es war ein herzig's Veilchen.* Quand arrive la bergère qui chante, une gracieuse ritournelle nous dit sa chanson; puis, les vœux que forme l'humble violette, en la voyant si belle, amènent le mineur de la tonique et ensuite une tendre mélodie dans le mode corrélatif. La catastrophe s'annonce grave; et, pathétique, elle s'accomplit. Vous entendez frapper soudainement et *ff.* le ton de *mi* bémol; la voix passe au récit déclamatoire: *Das Mädchen kam,* et le piano répète avec effroi: *das Mädchen kam* et elle avance, la cruelle bergère, sans prendre garde à la violette; son pied appuie sur une tenue, et un accord de septième diminuée écrase cette pauvre existence végétale qui n'aurait pas dû aspirer à la vie du sentiment. Vous allez pleurer; non. Une fleur n'est pas un personnage, une allégorie n'est pas une action dramatique, et un *Lied* ne doit pas finir comme un héros de théâtre, blessé à mort. L'homme universel ou, autrement, l'homme spécial

de chaque genre, savait très bien cela. Donc, les dernières paroles de la violette ramènent le majeur; son trépas est des plus doux. Le naïf refrain: *es war ein herzig's Veilchen* termine la pièce, en manière d'oraison funèbre. Charmant!

N° 7. *An Chloe*, *Allegro* 4/4 *mi* bémol majeur, un *Lied* dont le caractère érotique a été poussé un peu loin dans le texte, mais que tout musicien se féliciterait d'avoir composé, conformément à la signification des paroles. La mélodie de ce *Lied* sera reconnue, je pense, pour plus méridionale que ne l'est aucune contrée de l'Empire germanique. Elle est d'un soleil plus vivifiant, d'un climat plus riche en voluptés; elle est italienne cette mélodie si coulante, si franchement rhythmée, si chaleureusement expressive, dont les phrases, tantôt exaltées par d'énergiques transports, tantôt molles et détendues, peignent l'amour.... heureux autant que possible. La pièce s'explique par sa date qui est le 24 Juin 1787.

En feuilletant pour ainsi dire au hasard, cette collection fort hétérogène, quant à la valeur musicale des choses qu'elle renferme, nous avons eu pourtant l'adroite précaution de réserver pour la fin, la perle, le diamant, le joyau inestimable du recueil. Tel est du moins notre humble avis, par rapport au N° 6, *Abendempfindung*, *Andante*, *fa* majeur 4/4, classé dans le catalogue autographe sous la même date que le N° 7.

Le texte de cette pièce qui ne porte point, dans l'index, le nom de son auteur, comme les autres, pourrait bien être de Mozart lui-même. Il était quelque peu rimeur, vous le savez, et nous retrouvons ici, en assez mauvais vers, les impressions et les idées qui déjà pre-

naient un ascendant si fatal sur son esprit. *Abendempfindung,* c'est le retour que l'homme fait sur soi, en voyant les objets s'effacer peu à peu dans les ombres du crépuscule, image de ces autres ombres où la vie doit également disparaître. Le poëte devine que cet avertissement le regarde en particulier ; il dit adieu à ses amis ; il leur demande de consacrer par une larme le lieu où il reposera. Près de sa tombe, il viendra les attendre et leur âme sentira sa présence. Ni plus ni moins que la confession intime de Mozart, ébauchée dans le texte et parachevée dans la musique. Les œuvres vocales et instrumentales de notre héros attestent, au même degré, la sublimité invariable de ses inspirations, quand il les puisait à cette source. Le *Lied* qui nous occupe n'y fait pas exception, mais c'est plus qu'un *Lied*, par l'étendue d'abord, (il ne compte pas moins de 110 mesures) et ensuite par le style de composition même. Ses périodes nombreuses et très variées, quant au dessin, relèvent d'une stricte unité thématique, d'une phrase comme le *ti vuol tradir ancor* du quatuor de Don Juan, laquelle phrase leur sert de désinence dans la partie vocale, et de ritournelle dans l'accompagnement. Depuis la première jusqu'à la 48me mesures, ce chant vous impressionne comme ferait peut-être la voix d'un ami absent, dont les brises du soir viendraient murmurer l'adieu suprême à votre oreille. De longues notes expirant, en échos mystérieux, sur la phrase thématique qui prend chaque fois la couleur des tonalités nouvelles, que la période a traversées. Il semble que ces cantilènes aériennes, cette modulation profondément empreinte de mélancolie et d'extase, enchaînent les tons mineurs, comme les paroles de quelque habitant d'un autre monde, où le langage des âmes aurait passé à l'état de

musique. À partir de la transition en *mi* bémol majeur: *Werdet ihr an meinem Grabe weinen*, la mélodie, toujours noble et belle, mais plus accusée et moins vaporeuse, dépouille le caractère ineffable, extatique et absolument original qu'elle avait eu jusques-là. Elle se rapproche davantage du connu. La pensée, quelque temps distraite par le spectacle du soir et les tristes emblèmes qu'il lui présente, a cessé d'errer dans le vague de l'infini et des pressentimens mortuaires. Les affections positives se réveillent avec force au cœur du jeune homme qui se sent mourir ; l'amour et l'amitié retrouvent leur langage terrestre, car il faut prendre congé de chacun. C'est *elle*, naturellement, qui reçoit le dernier adieu et le plus tendre, elle, sa femme ou sa maîtresse, nous n'en savons rien. De la sorte, la seconde moitié de cette composition divine, se trouve différente de la première et quelque peu inférieure à celle-ci, devons-nous ajouter.

Il est digne de remarque que les pièces les plus belles et les plus originales du recueil, datent de l'année 87 : *Abendempfindung, An Chloe, Die Alte* et *unglückliche Liebe*. Elle était féconde, l'année qui donna naissance à Don Juan ! C'est en créant les modèles du quintette de violon et ceux de la chanson et du Lied, que Mozart se reposait, pendant les mois qu'il fut en travail du miraculeux chef-d'œuvre.

Finalement, nous trouvons encore dans cette même collection, marqués aux N°s 8, 13 et 19, un trio bouffe en patois de Vienne : *Liebes Mandel wo ist's Bandel*, paroles et musique de Mozart ; une cantate allemande, mêlée de récitatif et divisée en plusieurs mouvemens: *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer*

chrt, et un trio italien : *Mi lagnerò tacendo.* La première pièce est une assez bonne farce musicale ; la cantate est dans le grand style de l'oratorio ; le trio italien est d'une excellente facture italienne. Nous n'en dirons pas davantage sur ces miscellanées de composition, qui ne sauraient compter parmi les chefs-d'œuvre de Mozart et qui, d'ailleurs, n'ont rien de commun avec les productions auxquelles notre article a été spécialement consacré.



LES PARTITIONS RESTAURÉES

DE HAENDEL.

Un des traits les plus honorables du caractère de Mozart, c'est la justice qu'il aimait à rendre à tous les grands hommes de la musique, sans jamais distinguer, dans son impartialité, les étrangers d'avec ses compatriotes, ni les morts d'avec les vivans. On a vu, dans le premier volume, en quels termes il parlait de Haydn; on se souvient de même que l'année 89, Mozart, ayant composé déjà ses quatuors et ses quintettes de violon, toutes ses symphonies et Don Juan, trouvait encore à apprendre dans la musique de Bach. Pour l'amour de Händel enfin, il descendit au métier d'arrangeur. Et cependant alors, Händel tombait en oubli; de Bach, on ne savait plus que le nom, et la majeure comme la meilleure partie de ses œuvres, dormait manuscrite dans les archives de l'école de S.t Thomas à Leipzig. Bach! Händel! nous ne connaissons pas cela, vous auraient répondu les connaisseurs de 89. Parlez-nous de Paisiello, l'auteur de la *Molinara*, de Martin, l'auteur de la *Cosa rara*; voilà des hommes divins! Or, que disait de ces hommes de l'époque, l'homme de la postérité qui prophétisa comme Cassandre, et comme elle eut le

malheur d'être d'un avis toujours contraire à celui du public. Mozart disait de Paisiello : *On ne saurait recommander rien de mieux aux dilettanti, qui ne cherchent dans la musique qu'un simple amusement.* Il disait de Martin: *Il y a vraiment de jolies choses dans sa musique; mais dans dix ans, elle sera oubliée.* Pour bien apprécier la portée du jugement qui regarde le premier maître, il faut sous entendre une conséquence, implicitement contenue dans la proposition de Mozart. Le temps devait retourner cette proposition de la manière suivante, pour en démontrer toute la justesse : personne ne saurait, moins que Paisiello, être recommandé à ceux qui cherchent un simple amusement dans la musique, par la raison que personne n'amusa le monde plus que lui, il y a trente ou quarante ans. Cela est-il vrai aujourd'hui, et ne sommes-nous pas déjà à mille lieues de Paisiello? Le jugement qui concerne Martin exprime une opinion analogue, en termes plus explicites. Hé bien, j'ai vu donner, par extraordinaire, la *Cosa rara* au théâtre allemand de Pétersbourg, en 1825 ou 1826. Les jeunes mélomanes, parmi les quels je comptais alors, connaissaient par tradition le titre de l'opéra, mais le nom de l'auteur était devenu étranger à cette capitale, que jadis il remplissait tout entière. Nous allâmes donc voir le chef-d'œuvre d'autrefois et la curiosité du public fut si bien satisfaite, après la première représentation, que le chef-d'œuvre n'en eut pas d'autre. Onques depuis ne reparut sur l'affiche.

« Pour ce qui est de Hasse et de Graun, Mozart parait n'en avoir pas fait tout le cas qu'ils méritent. Peut-être ne connaissait-il pas leurs ouvrages. » M.r de Nissen nous dit cela très sérieusement, lui ou un des mille écrivains dont il a recueilli les pensées, maximes, sen-

tences et apophtegmes. Ne pas connaître les ouvrages de quelqu'un, voilà certainement la meilleure de toutes les raisons imaginables, pour ne pas les estimer. Notez bien que ce quelqu'un était Hasse, le saxon, la plus grande célébrité de l'époque, l'auteur de cent opéras, joués depuis plus d'un demi-siècle sur tous les théâtres d'Italie et d'Allemagne, Hasse le contemporain de Mozart. Et Mozart n'aurait pas connu ses ouvrages! Ceci reviendrait absolument à ne pas connaître Rossini pour un musicien de nos jours. Heureusement, M.r de Nissen est toujours l'antidote le plus spécifique contre M.r de Nissen, pourvu qu'on ait bonne mémoire. Ainsi, nous lisons à une autre page de son recueil, que dès l'âge de dix ans, Mozart étudiait Emmanuel Bach, Hasse, Händel et Eberlin, alors ses maîtres de prédilection; ainsi, il nous raconte comme quoi Hasse fut le protecteur de notre héros, au début précoce de ce dernier dans la carrière du théâtre; enfin le même M.r de Nissen nous apprend que l'année 71, le plus vieux et le plus jeune des compositeurs dramatiques, Hasse et Mozart, furent chargés d'écrire, le premier un opéra, le second une sérénade théâtrale, pour les fêtes du mariage de l'Archiduc Ferdinand, et que l'œuvre du maestro bambin éclipsa totalement, aux oreilles des Milanais, l'œuvre d'une barbe grise, illustrée par cent victoires dramatiques. Preuves suffisantes que Mozart connaissait la musique de Hasse, comme il devait connaître également celle de Graun, compositeur non moins aimé de son temps et non moins célèbre. S'il n'admira pourtant ni l'un ni l'autre à l'égal de Bach et de Händel, que le siècle tenait pour inférieurs à Hasse et Graun, c'est qu'il prévoyait que les derniers, malgré leur mérite incontestable, se trouveraient légers dans la balance de la postérité.

Mozart professa une haute estime pour quelques maîtres italiens de la première moitié du dixhuitième siècle, pour Alexandre Scarlatti, Durante, Porpora et Léo, dont on voyait fréquemment les compositions sur son pupitre. Jomelli fut celui qu'il distingua le plus honorablement, parmi les maîtres italiens postérieurs à ceux-là ; Jomelli, ce champion courageux, qui tenta pour son malheur, ce qu'un autre devait et pouvait seul accomplir, ce Jean Huss de la réformation musicale, dont Mozart fut le Luther. Vous savez que Jomelli, ayant longtemps habité l'Allemagne, avait pris goût à la musique de ce pays barbare ; que revenu à Naples, il voulut concilier, dans ses opéras nouveaux, deux systèmes de composition jusques-là inconciliables ; que les Napolitains le sifflèrent pour ses peines, et que le chagrin foudroya le pauvre maestro d'un coup d'apoplexie. Cette conformité d'intentions et presque de mésaventures, car il s'en fallut de peu que Figaro et Don Juan n'eussent de même été sifflés à Vienne, devait éveiller les sympathies de notre héros, à part la justice qu'il devait aux talens d'un illustre confrère. Quoiqu'il en soit, voici son opinion sur l'auteur d'*Ifigenia in Aulis,* le docte ouvrage qui eut des suites si funestes pour Jomelli. *Cet homme a un genre où il brille et tellement, que nous n'aurons garde de l'en expulser, dans l'opinion des gens qui s'y connaissent. Mais il n'aurait pas dû sortir de là et s'essayer, par exemple, dans le vieux style d'église.*

S'il faut en croire une anecdote rapportée par M.r Seyfried, Mozart aurait prévu et annoncé l'immense fortune musicale de Beethoven, avec cette même infaillibilité critique que nous venons de reconnaître dans ses jugemens, sur les hommes qui le précédèrent ou qui

furent ses contemporains. Après avoir entendu improviser Beethoven (*) sur un thème donné, Mozart aurait dit à ses amis: *Prenez bien garde à celui-là. Celui-là, un jour, vous en contera de belles.*

Quand on a pris connaissance de ces jugemens-oracles, qui semblent avoir dicté les arrêts de la postérité en les devançant, on doit être étonné, sans doute, de ce que des écrivains de nos jours, qui d'ailleurs aiment et admirent Mozart autant que nous, l'aient soupçonné de jalousie et d'envie. *De qui, dans l'univers, put-il être jaloux* et de quoi? Est-ce du génie, de la vraie gloire, de la science? Mais il était l'ami et l'admirateur de Gluck, l'ami de Haydn, qu'il nommait son maître, l'ami d'Albrechtsberger. Est-ce du succès qu'il fut jaloux? mais alors, au lieu de se tuer à produire des chefs-d'œuvre, que le public ne comprenait pas, que ne lui donnait-il des airs comme celui de la princesse aux pamoisons: *Dove oh dove son io?* Cette manière lui coûtait peu et elle lui eut rapporté beaucoup. Alors, pourquoi la livrer gratis aux risées de ses intimes, quand tant d'autres y auraient trouvé un plaisir d'une autre nature, qu'ils auraient payé volontiers de leurs suffrages et de leur bourse. Jaloux du succès! un homme qui déclare officiellement à son libraire qu'il mourra de faim, plutôt que d'abaisser son style au goût des acheteurs!

Mais est-il donc si extraordinaire, me dira-t-on, que Mozart eût bien jugé ceux qui cultivèrent le même art que lui. Les musiciens ne sont-ils pas toujours les meilleurs juges de la musique? Les meilleurs dans beaucoup de cas; les pires dans quelques autres. En voulez-vous

(*) Alors âgé de vingt ans.

des preuves et d'éclatantes, les voici: Händel dit que son cuisinier entend la composition mieux que Gluck; Paisiello ne voit dans les œuvres de Haydn que des *porcherie tedesche;* (des cochonneries allemandes) Grétry prétend découvrir que Mozart a placé la statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène. De leur côté, les Italiens du dixhuitième siècle, anathématisèrent les opéras de notre héros, comme des innovations monstrueuses. Ajouterai-je que Beethoven ne parlait de Rossini qu'en termes méprisans; qu'il préférait la Flûte magique à Don Juan, parce, disait-il, que Don Juan n'est encore que de la musique italienne et que la Flûte magique est déjà de la musique allemande!!! Mais le langage de tous ces hommes était-il bien sincère? Il se peut, assurément, que l'envie et la haine eussent envénimé les expressions qui ont formulé plusieurs de ces jugemens; le caractère de quelques uns rend même la conjecture très probable; mais d'autres, et le plus grand nombre, étaient d'assez bonne foi, nous croyons, en parlant comme ils faisaient; car, entre les juges et les jugés, il nous semble voir une répulsion naturelle et énergique dont témoignent leurs œuvres. Händel, le musicien quand même, le suprême contempteur des textes à composer, et Gluck littéralement identifié avec ses poëtes, quelquefois absorbé par eux; les maitres routiniers et formalistes par système, et Mozart qui fit à la routine ainsi qu'à la formule une guerre d'extermination; Beethoven enfin et Rossini, Beethoven et le genre italien! quelle opposition d'esprit, de talens et de vues, quel dissentiment profond, quel choc hostile dans ces noms et ces choses rapprochés!

C'est que la composition musicale est un art immense, un monde dont les régions ne se peuvent compter, qui

a ses pôles, ses zones glaciales, tempérées et brûlantes, ses antipodes. Dans ce vaste univers de l'harmonie, les compositeurs se choisissent un ou plusieurs domaines, selon leur vocation ou leurs intérêts. En déterminant le genre de leurs travaux, ce choix détermine aussi d'une part, leur compétence, de l'autre, leurs préjugés. Il est naturel, il est inévitable même, d'attacher une importance exagérée qui souvent finit par devenir exclusive, aux choses qui ont fait l'occupation de notre vie, et surtout quand ces choses nous ont valu de la gloire ou beaucoup d'argent. Le musicien qui s'est illustré dans une branche quelconque de son art, y a acquis des connaissances spéciales qui le rendent le meilleur juge de ceux qui ont parcouru ou parcourent la même carrière. Ses jugemens perdent de leur autorité, à mesure que les travaux qui en sont l'objet, s'éloignent de sa propre sphère et elle devient nulle, cette autorité, là où d'un individu à l'autre, il y a toute l'énorme distance qui sépare les antipodes de la composition, relativement aux genres et aux styles. Entre celui qui travaille dans le vieux style d'église et celui qui travaille dans le style dramatique de la nouvelle école italienne; entre celui qui fait des chorals, des canons et des fugues, et celui qui ajuste ses notes sur des couplets de vaudeville; entre l'auteur d'un quatuor de violon travaillé ou d'une symphonie dans le style de Mozart et de Beethoven et un fabricant de variations *brillantes;* entre le contrapontiste assez hardi pour marcher dans l'Oratorio sur les traces de Händel, et le troubadour de salon, qui module et soupire la plaintive romance, et auquel l'odeur seule du contrepoint donnerait des nausées: entre tous ces artistes, disons-nous, il n'y a vraiment plus de commun que le nom de musicien.

Voilà la cause principale, mais non pas la cause unique, des préjugés et des erreurs qui entachent si souvent les opinions des hommes de l'art, en tant que juges de leurs confrères. Il y a encore la différence du point de vue philosophique; les uns considérant l'art musical en matérialistes, les autres en spiritualistes, et d'autres n'y voyant qu'une espèce de science exacte, basée, comme les mathématiques, sur les combinaisons des nombres. Ces derniers sont très rares aujourd'hui. Il y a enfin les différences de caractère, d'humeur, de tempérament, de destinée, de goût individuel et national. Deux artistes dont l'individualité et le sort offriront beaucoup de contrastes, ne contrasteront pas moins dans leurs œuvres et, comme artistes, ils se sentiront peu attirés l'un vers l'autre. Il pourra même y avoir entre eux une opposition si tranchante, si rigoureusement diamétrale sous tous les rapports énoncés plus haut, qu'ils se repousseront en vertu d'une loi naturelle, comme les pôles hostiles de deux aimans. Vous avez déjà nommé cette antithèse, personnifiée dans les deux musiciens les plus influens de notre époque, et dès lors vous comprenez pourquoi Beethoven ne devait pas aimer Rossini.

Ainsi, les erreurs des musiciens tiennent, à la fois, aux limites de leur individualité d'homme et d'artiste. Limites du génie et des connaissances, en tant que renfermés dans la circonscription de quelque domaine spécial de l'art; limites du point de vue philosophique sous lequel, en général, l'art peut se présenter; limites de l'individu moral, c'est-à-dire mélange, prépondérance ou domination exclusive de tels penchans innés et de telles influences extérieures qui font de l'homme ce qu'il est; limites de la nationalité ou intussusception des idées, du goût et des préjugés qui séparent intel-

lectuellement le pays auquel on appartient, de tous les autres pays.

Maintenant, supposez un musicien pour lequel aucune de ces limites n'existerait, et ce musicien ne se trompera jamais sur le compte de personne. Il y a soixante ans, notre manière de raisonner aurait paru, à bon droit, fort étrange. Poser en fait, ce qui est en question et avancer, en manière de preuve, la plus inadmissible des hypothèses, quel paralogisme monstrueux! Hé bien, cette absurde hypothèse est aujourd'hui un fait, et ce fait est Mozart. Récapitulons sommairement ce que mes lecteurs savent déjà et voyons où auraient pu se trouver, pour le musicien universel, les différentes espèces de limites que nous avons indiquées et définies. Limites du génie et des connaissances, par rapport aux genres et aux styles. Mozart a fait absolument de tout en musique et en tout il est modèle. Ici, point de limites par conséquent. Limites du point de vue qui détermine, en général, la tendance et le caractère esthétique des productions de l'art. Mozart a composé le *Requiem*, plus les scènes érotiques et bachiques de Don Juan, c'est-à-dire tout ce qu'il est possible de faire de plus saint et de plus profane avec des notes. Il a créé *Osmin* et *Leporello*, *Cherubino* et *Zerlina,* le commandeur et *Anna,* c'est-à-dire tout ce que la peinture des sentimens humains offre de plus gai, de plus voluptueux, de plus passionné, de plus tragique, de plus mystérieux, de plus formidable, de plus transcendant et de plus sublime. Il a composé le finale de la symphonie en *ut* et la chanson de berceuse; il a fait l'ouverture de la Flûte enchantée, effort suprême de la science des combinaisons et dernier terme de l'euphonie, alliant ainsi, dans un seul et même ouvrage, les tendances diamétralement

opposées de la musique: les doctrines des *orrechianti* ou matérialistes et celles des compositeurs mathématiciens. Quant aux limites résultant de la nationalité, il est inutile de dire que l'homme qui embrassa tous les âges de la musique et en réunit toutes les écoles, dut rester inaccessible aux influences des goûts et des préjugés nationaux. A dater *d'Idomeneo,* la musique de Mozart n'est ni allemande, ni italienne, ni française, comme l'observe très bien M.r Fétis dans un excellent article que nous avons eu le plaisir de lire pas plus tard qu'hier (*). Elle est mozarienne cette musique, c'est-à-dire universelle. Pour ce qui est de l'individu moral enfin, nous avons vu, de reste, que le caractère, en quelque sorte fabuleux de notre héros, était un assemblage de tous les contrastes imaginables. Puisque tout était en lui, Mozart avait pour apprécier et juger ses confrères les musiciens, une règle bien simple. Il n'avait qu'à voir s'il se trouvait dans leurs ouvrages quelque chose de son propre génie et de sa propre nature. Y découvrait-il cette parenté intellectuelle, l'œuvre, si légère qu'elle fût, était quelque chose à ses yeux. *S'ist doch etwas drin.* Quand elle n'y était pas, au contraire; en d'autres termes, quand le compositeur n'avait de génie d'aucune espèce, Mozart n'y voyait rien. *Ist ja all nichts.* Naturellement, plus les rapports entre lui et un autre étaient importans et nombreux, plus l'autre lui semblait quelque chose; moins ils l'étaient, et plus on approchait de zéro. De là découlait une justice distributive, aussi infaillible dans son principe, qu'elle était équitablement graduée et libre de tout préjugé étroit ou restrictif dans ses applications. Mais alors, direz-vous, Mozart dut se regarder

(*) Revue et Gazette musicale de Paris. 29 Septembre 1839.

comme le plus grand musicien des temps anciens et modernes. La conséquence est trop logique pour souffrir la moindre objection. Oui, Mozart était encore là-dessus de l'avis de la postérité et de Joseph Haydn; et, s'il n'est pas probable qu'il l'ait jamais énoncé en termes formels, il parait qu'il ne chercha pas à le cacher non plus. Un homme de génie sait toujours ce qu'il vaut; mais, qu'avec une semblable opinion de lui-même, bien que très juste d'ailleurs, Mozart fut resté toute sa vie l'homme le plus simple et le moins orgueilleux, voilà ce qui est vraiment extraordinaire. Jouer pour le premier venu, écrire pour le premier venu, sans attendre d'autre récompense que la sympathie de l'auditeur et le plaisir d'obliger, applaudir à ses rivaux de gloire et les aimer, voilà certes des traits de caractère annonçant les qualités les plus opposées à l'orgueil. La conscience de ses talens, dans toute leur étendue, n'était donc en lui que l'appréciation toute naturelle d'un fait évident. De même, s'il avait eu une taille de huit pieds, il se serait reconnu le plus grand parmi les animaux bipèdes et sans plumes, suivant la définition de Platon. Nous devons dire pourtant que cette conscience pleine et entière de ce qu'il était, influa de la manière la plus décisive sur la destinée et les travaux de Mozart. Se sachant le premier musicien du monde, il respecta assez le talent que Dieu lui avait donné, pour ambitionner avant tout l'approbation du plus éclairé des juges, la sienne même, et pour la rechercher aux dépens de tout ce qui flatte une ambition et des désirs vulgaires; aux dépens de la popularité et de la fortune, aux dépens de la santé et de la vie. Si c'était encore là de la vanité, il faudrait convenir du moins que jamais vanité ne ressembla davantage à la vertu.

Les considérations où nous sommes entrés, étrangères en apparence au titre de notre article, s'y rattachent étroitement en effet, puisqu'elles expliquent le travail qui va nous occuper. De tous les musiciens, anciens et modernes, Händel est celui avec lequel Mozart se reconnut les rapports les plus importans celui qu'il imita le plus directement dans l'idée et la forme, dans la lettre et l'esprit de ses compositions d'église. Pour nul autre, Mozart ne se serait chargé d'une tâche aussi pénible et aussi ingrate que celle *d'arranger* et de compléter d'anciennes partitions. Les quatre ouvrages de Händel auxquels il mit la main sont: *Atys et Galathée*, le *Messie*, *Cecilia* et la *Fête d'Alexandre*.

Nous bornerons nos remarques à un seul de ces ouvrages qu'il ne s'agit pas d'examiner en eux-mêmes, mais seulement sous le rapport de ce que Mozart y ajouta et en retrancha, et il suivit pour tous les quatre une méthode uniforme. Notre choix tombe naturellement sur le *Messie*, une partition monumentale et sublime qui domine les âges anté-mozariens de toute la hauteur d'un style digne de son sujet, et à laquelle les vrais mélomanes devraient vouer un culte enthousiaste, comme au gage le plus éclatant de leur foi en la durée des productions de la musique. Il y a près de cent ans que le *Messie* a été composé (1741). Je ne vous dirai pas d'aller entendre le chef-d'œuvre séculaire, car où pourrait-on l'entendre hélas; mais lisez-le, du moins, si vous savez lire, et assurez-vous qu'il serait aujourd'hui un peu plus facile d'édifier la cathédrale de Strasbourg, que ce colosse de partition.

Quand le baron mélomane Van Swyten proposa à Mozart d'arranger les ouvrages en question, celui-ci se rappela de ce qu'il disait, un jour, de leur auteur

Personne ne possède, comme Händel, le secret des grands effets. Là où il veut, il frappe comme la foudre; et, si dans les airs et les solos, il traîne parfois, selon la mode de son temps, au moins on y trouve toujours quelque chose. Ces paroles devinrent, en quelque sorte, le programme du travail qu'on lui demandait. Là où Händel frappe comme la foudre, c'est-à-dire dans les chœurs, Mozart ne changea rien; là où il traîne, suivant la mode de son temps, c'est-à-dire dans les airs, partie généralement caduque de ses œuvres, l'arrangeur se permit de raccourcir et même de remplacer par quelques lignes de récitatif, des cantilènes trop froides ou trop monotones. Le quatuor des instrumens à cordes, seul accompagnement de Händel ou à peu près, fut laissé tel qu'il était, sinon qu'on en fit disparaître certaines négligences de style, excusables dans un compositeur qui n'ayant que d'assez mauvais orchestres à sa disposition, soignait de préférence les parties vocales. Ce qu'il y avait de plus important et de plus difficile, c'était l'ajoutage des instrumens à vent, dans la proportion exigée par la musique moderne, telle que Mozart lui-même l'avait faite. On ajoute aisément, lorsqu'on veut, une ou plusieurs parties au texte d'une partition écrite en style mélodique; mais, dans les œuvres travaillées en contrepoint, cet ajoutage est un véritable problème, dont la solution se trouve toujours placée entre deux écueils. Ou les parties ajoutées ne feront que doubler et renforcer l'instrumentation primitive, et alors ce ne seront plus que des parties de remplissage; ou bien, on introduira dans la musique à arranger, des dessins mélodiques qui n'y étaient pas, des combinaisons étrangères à l'auteur, et alors il y aura sacrilège, supposé que l'auteur se nommât Georges Frédéric Händel.

Pour éviter cet inconvénient et ce danger, il ne fallait rien moins, peut-être, que le goût exquis de l'arrangeur, un respect du texte porté jusqu'à l'idolâtrie, une dextérité contrapontique à toute épreuve, une patience rare ; il fallait, disons-nous, toute la science et tout le savoir-faire de notre héros, plus son honorable fanatisme pour Händel. Je doute que beaucoup de ses propres partitions lui aient coûté autant de peine que ce travail d'arrangement et de complétement. Mais aussi quel travail! pas une idée, pas une phrase, pas une figure, pas un trait dans les colonnes des instrumens à vent, qui ne fussent à Händel. Et observez que ces instrumens jouent fréquemment un rôle actif et personnel, que leur marche est distincte de celle du quatuor à cordes, et que leur nombre porte quelquefois la totalité des forces harmoniques à plus de vingt portées comprises dans l'accolade. Je ne saurais dire avec quel intérêt et quelle curiosité j'ai scruté les mille et un expédiens qu'imagine l'arrangeur pour ramener Händel au système d'instrumentation moderne, sans lui ôter ni affaiblir aucun trait de sa physionomie majestueuse et austère, sans jamais l'altérer par aucun fard emprunté à un autre âge de la musique, à une autre école, à une autre individualité de musicien. Le grand triomphe de Mozart, en cette occasion, c'est qu'il n'a jamais permis à Mozart de dire une chose qui ne serait pas venue dans la tête de Händel, et le génie des deux maîtres, quoiqu'apparenté à plusieurs égards, différait sous tant d'autres néanmoins.

Nonobstant la réduction de quelques airs du *Messie* et le changement de quelques autres en récitatif, Mozart en conserva un nombre qui, je le crains, paraitrait encore trop considérable aux amateurs d'aujourd'hui. Il en est resté 16 sur 50 N^os^ que compte l'Oratorio arrangé

avec les chœurs et les récitatifs. Toutes ces pièces n'ont pas été retravaillées. Quelques unes se présentent sans autre accompagnement que le quatuor, et nous devons observer, en général, que la mélodie et l'harmonie de Händel n'ont souffert nulle part aucune altération, puisque les parties vocales, les violons et la basse sont partout demeurés intacts, sauf les raccourcissemens.

Voyons d'abord comment Mozart s'y prenait dans les solos. Pour commencer, ne choisissons pas; ouvrons la partition au hasard. Bon, voici le N° 8, un air de contralte qui a été doté d'une flûte, de deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Les premières mesures de la ritournelle, annonçant le chant vocal, marchent en croches simples, que les violons quittent bientôt pour une figure en doubles croches, très gracieuse, laquelle va dominer tout le morceau. La flûte s'y joint à l'octave aigue, et les autres instrumens à vent, moins les cors, suivent une allure mélodique et rhythmique, tirée de l'idée du commencement. Tantôt, la figure en doubles croches s'exécute par tous à la fois; tantôt, elle se partage en imitation, entre les deux phalanges de l'orchestre, l'ancienne et la nouvelle, et tantôt elle remplit les lacunes du texte primitif, là où la basse seule accompagne le chant vocal, chose assez fréquente dans la musique de Händel. L'autre figure lui est constamment opposée sous diverses formes, de sorte que l'air se trouve être complétement et délicieusement instrumenté, le tout avec les idées et les motifs de l'auteur.

De même que dans ses propres ouvrages, Mozart a distribué ici fort inégalement les richesses de l'instrumentation, selon le caractère et l'importance des pièces. Nous avons par exemple un air de basse, le N° 44,

auquel il n'a ajouté qu'une trompette et deux cors (*). Le texte du morceau qui se rapporte au jugement dernier, appelait déjà le concours de ces instrumens, et le caractère de la musique le réclamait d'une manière encore plus formelle. L'air en question me parait un des plus faibles de l'Oratorio. L'arrangeur n'a pas modifié l'expression d'un tableau que lui-même, plus tard, devait refaire avec tant de sublimité; mais il a ajouté ce qui manquait essentiellement au coloris, les jeux des instrumens de cuivre et leurs fanfares, que le quatuor ne saurait suppléer dans une musique d'orchestre.

On voit des morceaux dont la dotation est encore plus parcimonieuse, entr'autres le N° 48, augmenté d'une seule portée pour le basson. Ici, la qualité compense le nombre. Le N° 48 est un air de soprano, un des beaux de l'ouvrage, mélodieux, expressif et tout à fait admirable, n'étaient deux ou trois cadences vieillies. On trouve beaucoup de belles idées mélodiques dans les airs du Messie; *es ist immer etwas drin,* comme disait notre héros; mais ce qui les gâte presque toujours, c'est l'absence de la période vocale et par suite la multiplicité des cadences parfaites, souvent déplaisantes et monotones; c'est le retour sans fin des paroles; c'est un déluge de fredons ou petites notes frisées qui viennent se poser sur le chant, comme une perruque de mauvais goût. Ces défauts, au reste, ne sont pas personnels à Händel; ils constituaient le formalisme de son époque. Pour en revenir au N° 48, nous observons que sept mesures consécutives de la ritournelle qui reviennent

(*) La partie de trompette, très simple et très facile, est peut-être de Händel.

souvent dans le cours du morceau, offraient une sorte de vide mélodique, des accords brièvement frappés sur les temps forts et suivis de pauses sur les temps faibles. Comme ces accords n'ont rien de remarquable en eux-mêmes, on ne devine pas trop à quoi bon un vide aussi prolongé. C'est là-dessus que Mozart a établi une figure de contrepoint, confiée au basson, tournée avec une rare élégance et se liant admirablement à la reprise de la mélodie, dans les instrumens à cordes. Oh! pour le coup, voilà un trait de la façon de l'arrangeur! Non, le type en appartient à Händel. Regardez les mesures 68 et 69. L'arrangeur a donné plus de développement à la figure; et, s'il a pris cette licence assurément très légère, c'est qu'il voulait mettre quelque chose à une place où il n'y avait rien. D'ailleurs, cette figure s'adapte si parfaitement à l'ensemble de l'instrumentation, dont elle est l'ornement principal, qu'après l'avoir vue, on ne conçoit pas comment elle pourrait en être détachée.

En faisant tout ce qui était humainement possible pour les airs de Händel, Mozart n'aura pas eu la prétention *de réparer des ans l'irréparable outrage.* Ces mélodies plus richement habillées, mais toujours à la mode de leur temps, charmeraient encore la cour de Georges I si elle revenait à la lumière; elles n'auraient plus le même attrait pour nos oreilles. Modes pour modes, j'aimerais encore mieux celles d'aujourd'hui. La tâche de Mozart devenait beaucoup moins ingrate dans les chœurs, partie glorieuse et impérissable des œuvres de Händel, où les vestiges du goût contemporain s'effacent, pour laisser régner le vrai beau, celui de tous les pays et de tous les âges. Ces chefs-d'œuvre seraient toujours restés ce qu'ils sont, même sans le secours de l'instru-

mentation moderne, qui pouvait cependant beaucoup ajouter à leur effet. Si l'on voulait prendre une idée générale de la méthode que l'arrangeur a suivie pour le complétement de l'orchestre dans les chœurs de Händel, méthode qui lui était indiquée par la nature même des choses, il n'y aurait qu'à se rappeler une de nos observations précédentes. Nous avions dit que dans les morceaux travaillés en contrepoint, l'ajoutage facultatif d'une ou de plusieurs parties réelles, présentait toujours des difficultés. Ces difficultés augmentent, à raison du nombre des parties anciennement composées et surtout à raison d'un emploi plus rigoureux du style fugué, c'est-à-dire d'une différence plus marquée dans l'allure mélodique et rhythmique de chacune de ces parties. Or, quand cette rigueur est portée à son dernier terme, comme dans la fugue stricte, par exemple, où toutes les parties sont d'une importance égale, où tout se tient, s'enchaîne et se correspond d'après les lois générales et particulières du genre; dans une fugue bien faite (et celles de Händel sont admirables) qui n'admet que le nécessaire, mais qui le réclame aussi tout entier, la faculté d'ajouter se réduit naturellement à rien pour l'arrangeur. D'après cela, les chœurs du *Messie* peuvent se diviser en trois classes, relativement au travail dont ils devaient être l'objet: les chœurs en contrepoint plus ou moins simple, les chœurs en contrepoint fugué, et les fugues proprement dites. Mozart était libre de beaucoup ajouter aux premiers et il usa de cette latitude, toujours conformément au principe de ne compléter Händel que par Händel. Dans les chœurs de la seconde catégorie, il fit tantôt plus, tantôt moins, selon que la musique avoisine davantage le style simple ou le style fugué. Dans les fugues régulières, Mozart n'ajouta rien, quant

au nombre des parties réelles. La plupart des fugues sont même restées avec leur instrumentation primitive; et, si dans le superbe finale *Amen*, N° 50, qui est aussi une fugue, la phalange des instrumens à vent a été réunie au complet, elle n'y fait guères autre chose que doubler les voix et les parties du quatuor. On le voit, à mesure que Händel se rapproche du domaine où son génie brille avec le plus de grandeur et de majesté, la tâche de Mozart parait s'amoindrir à proportion. Elle diminue, sans doute, à ne considérer que cette partie du travail qui exigeait de l'invention; mais le choix des instrumens de remplissage et leur alliance acoustique, mais la scrupuleuse recherche du placement le plus avantageux pour chacun, la disposition de leurs groupes, l'art de les faire parler à propos, dépendant de l'à-propos de leurs silences, mais tout ce calcul approfondi et savant de ce qui pouvait rehausser l'effet matériel d'une musique déjà si grandiose, le compterons-nous pour rien? Non certes, et nous pouvons dire hardiment que tel auditeur qui serait demeuré froid à un morceau de Händel, maigrement accompagné par le quatuor, se mettrait à genoux s'il entendait le même morceau dans la plénitude et la richesse de notre instrumentation moderne. Que manquait-il, par exemple, au N° 21, un chœur d'une majesté sombre et terrible, dont l'harmonie accidentée de retards poignans, traverse une figure composée mi-parti de doubles croches pointées et de croches triples et frappée alternativement *staccato* dans les voix supérieures et inférieures de l'orchestre. Il n'y avait lieu ici à des dessins de mélodie nouveaux, mais cette admirable série harmonique pouvait s'analyser en notes liées de plus longue valeur, et Mozart, d'après sa méthode habituelle, a chargé de cette analyse les instru-

mens à vent. Le chœur y a infiniment gagné, tout sublime qu'il était déjà. Prenons encore le N° 37, le fameux *Halleluya*, cet hymne également sublime qui semblerait devoir retentir aux deux bouts de la création, avec les forces instrumentales que l'arrangeur lui a données. Ne serait-elle pas réduite de moitié sinon anéantie, de nos jours, l'inconcevable puissance de cet *Halleluya*, si l'on soustrayait de la masse tonique, le contingent mozarien : les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons, les cors et peut-être aussi les trompettes et les timbales.

Le travail de l'arrangeur, ainsi religieusement adapté à l'esprit et à la lettre du texte primitif, s'amalgame partout avec lui, de manière qu'aucune trace d'interpolation et de soudure ne trahit la différence de la main-d'œuvre. Jamais monument ancien, achevé ou restauré dans des temps plus modernes, n'offrit, dans ses parties ajoutées, une concordance plus parfaite avec les idées du premier architecte et ne trompa les yeux par les teintes d'une vétusté artificielle plus décevante. Nous le demandons, à quel N°, à quelle page, à quelle mesure, reconnaissez-vous Mozart? Partout, vous ne voyez que Händel, le compositeur de la vieille Angleterre, sa figure imposante, son regard de conquérant, ses sourcils épais, son énorme perruque et son habit galonné (*). Seulement, vous le voyez embelli de sa propre beauté, enrichi de ses propres richesses; sa perruque a été rebouclée et repoudrée à neuf, et des galons plus larges et plus brillans ornent son habit de cour, dont la coupe a été respectée. Il chante encore les cantilènes de ses jeunes ans, le vénérable centenaire, et note pour note, mais

(*) Voir le portrait de Händel.

il les chante moins souvent et moins longuement. Ne fallait-il pas, dans l'intérêt même du grand musicien, dont on voulait rendre les chefs-d'œuvre à l'exécution, ménager la patience des amateurs de 89, que Gluck, Piccini, Sacchini, Paisiello, Salieri, Cimarosa et Mozart, tout le premier, avaient habitués à d'autres mélodies?

Nous avons pensé que ce peu de remarques sur un travail où Mozart est descendu au métier d'arrangeur, auraient de l'intérêt pour les musiciens. N'est-il pas singulier, n'est-il pas touchant de voir le génie le plus productif, le plus éminent, le plus universel qui fut jamais, consacrer tant de jours précieux et comptés à l'embellissement de volumineuses partitions qui n'étaient pas les siennes; lui, qui dans l'espace des mêmes jours, aurait fourni un volume égal d'ouvrages originaux. Et avec quel amour, quelle conscience, quelle abnégation personnelle; ne les a-t-il pas exécutés ces travaux, méritoires, il est vrai, mais difficiles et ingrats, comme dirait le monde, puisqu'ils n'ajoutaient rien à sa réputation et certainement ne firent entrer que peu de chose dans sa bourse. Beaucoup moins, à coup sûr, que s'il avait employé ce temps à écrire des contredanses pour les guinguettes du Prater.

Du reste, Mozart ne savait pas lui-même à quelles fins pareille tâche lui avait été imposée. Il ne savait pas le jeune homme, auquel il ne restait pas plus de trois ans à vivre, que bientôt l'esprit de Händel lui rendrait au centuple la valeur de son sacrifice. Admirons les voies de la Providence. C'est en 88, 89 et 90 que Mozart entreprend et poursuit des travaux, dont le but est de l'initier profondément aux secrets de la manière de Händel, un des premiers entre les docteurs de la parole chrétienne, traduite en harmonie. C'est encore

en 89 que notre héros va à Leipzig pour y entendre d'occasion les motets de Bach, cette musique *d'où il y avait à apprendre*. Il apprit en effet et si bien que deux experts dont je suis heureux d'invoquer l'autorité, Rochlitz et l'abbé Stadler, ont signalé les traces de cette étude approfondie de la musique vocale de Bach, le premier dans le Requiem, le second dans la *Flûte magique*. Sans oser me comparer à de tels juges, je ne crains pas d'affirmer de mon côté, sur le vu de la partition du *Messie* et d'après Stadler lui-même, qu'une des conditions nombreuses et extraordinaires auxquelles il pouvait être donné à un mortel de produire le Requiem, était l'étude de Händel, plus encore que l'étude de Bach. Or, c'est en 91 que Mozart devait composer le Requiem et mourir !

COSI FAN TUTTE

OPÉRA BOUFFE, EN DEUX ACTES.

L'année 90 fut une des plus malheureuses et des plus agitées de la vie de Mozart. Elle fut aussi la moins productive de ses années classiques. Le catalogue autographe ne présente sous cette date que cinq ouvrages originaux, dont le plus considérable est *Cosi fan tutte, osia la Scuola degli Amanti.*

Pour apprécier la musique de cet opéra, pour juger des ses beautés et de ses imperfections relatives, force nous est de parler d'un libretto au-dessous de toute critique. Le poëme de *Cosi fan tutte* est une espèce d'apologue en forme de drame ; un apologue à rebours où l'on dirait qu'un moraliste quadrupède fait parler et agir des individus de notre espèce. La moralité, c'est que les femmes trompent toutes, lorsqu'elles en trouvent l'occasion. Quant à la fable, la voici : Deux officiers, Ferrando et Guglielmo, l'un ténor, l'autre baryton, aiment deux sœurs, Fiordilidgi et Dorabella, première et seconde femmes. Ces quatre cœurs se sont combinés en raison inverse des diapasons, car le baryton aime la prima Donna et la seconda Donna est aimée du ténor. On verra tout à l'heure, qu'en formant ces

nœuds mal assortis, le musicien ne s'est écarté de l'usage en apparence, que pour y rentrer dans le fait. Les amans croient à la fidélité de leurs maîtresses; mais un ami à eux, Don Alfonso, n'y croit pas, lui, parce qu'il est philosophe, et il est philosophe parce qu'il n'y croit point; toute la sagesse de cet Alphonse consistant en cela. Piqués des propos du vieillard, les jeunes gens offrent de parier contre lui. Le vieillard accepte et se charge de diriger lui-même l'épreuve qui doit décider de la gageure. Les officiers feignent d'avoir reçu un ordre qui les oblige de partir; ils partent et, le moment d'après, reviennent déguisés. D'autres uniformes et des moustaches postiches les changent si complétement, que les deux sœurs ne les reconnaissent point et les admettent, à titre d'étrangers, dans leur maison. Dès que les parieurs imprudens se sont ainsi introduits chez leurs belles, l'attaque aussitôt commence. Seulement, je dois vous prévenir que pour rendre les chances du combat plus intéressantes, et ne pas s'exposer à l'ennui de recommencer des conquêtes déjà faites et parfaites, nos militaires intervertissent la partie quarrée. Le ténor adresse ses vœux à la prima Donna; le baryton à la seconda Donna, et tout rentre ainsi musicalement dans l'ordre habituel. Les premiers sujets portent ensemble la tierce et la sixte dans les duos. Autant font les seconds. Les déclarations expédiées de part et d'autre, suivent les phrases graduées et prévues de ces sortes de romans: grand courroux et grands reproches, apaisement successif, pitié, pardon, amour pour amour enfin et double mariage. Quand le philosophe a gagné sa gageure, les officiers ôtent leurs moustaches, ils sont reconnus; ils pardonnent à leurs maîtresses d'être femmes, de faire par cette raison *comme font toutes,* ce qui est

très logique, après quoi chacun reprend, sans contestation, ce qui lui appartenait par droit d'ancienneté. Ferrando et Dorabella, Guglielmo et Fiordilidgi feront aussi bon ménage, que si leurs amours ne s'étaient croisées jamais. Le poëte a été fidèle à Aristote; toutes ces belles choses se passent en moins de vingt-quatre heures.

Veuillez remarquer d'abord que dans cet amas de platitudes, il n'y a pas le plus petit mot pour rire. Ce n'est comique d'aucune façon; c'est purement et simplement bête. Il est évident qu'un pareil libretto n'atteint pas à beaucoup près à la valeur littéraire du *Turco in Italia* et de *l'Italiana in Algeri*, deux pièces où le manque total d'esprit et de sens commun est racheté par l'excès même de l'extravagance, par un luxe de charges grossières et de caricatures burlesques que la musique de Rossini et le jeu de Zamboni savaient rendre pour nous autres, amateurs de Pétersbourg, plus divertissantes que ne l'aurait été tout l'esprit du monde. Dans *Cosi fan tutte* il n'y a rien, même sous ce rapport. Tout le bouffon de la pièce, c'est une jeune fille, Despina, chambrière des demoiselles, qui se présente en qualité de médecin et de notaire et que les demoiselles, toujours sourdes et aveugles, ne manquent pas de prendre pour un médecin et un notaire dûment patentés. Une jeune fille, travestie en fabricant de grosses et d'ordonnances! Pourquoi n'admirerait-on pas un effort de stupidité, aussi sincèrement qu'on admire un effort de génie. Le médecin et le notaire étaient de rigueur dans le plan du parolier. Soit, mais alors qu'y avait-il de plus naturel que de confier à Don Alfonso ce double rôle ou cette double charge, bien digne de sa philosophie et des sentences latines qu'il débite. Des avantages manifestes seraient résultés d'un changement si simple. En

premier lieu, la substitution d'un homme à une femme, dans un travestissement d'homme, eût sauvé l'illusion matérielle, sans laquelle il n'y a pas d'effet possible au théâtre; en second lieu, Don Alfonso y eût trouvé l'occasion de se produire, plus qu'il ne le fait, et comme chanteur bouffe et comme acteur. Tout l'opéra y eût gagné. Nous savons tous combien c'est un ridicule et misérable spectacle, dans l'opéra seria, qu'une femme en moustaches, le casque en tête et la rondache au bras. Du moins, ici, il existe une compensation musicale pour l'absurdité dramatique. On entend des airs de contralte, souvent très beaux, très mélodieux et très bien chantés; mais une femme affublée d'une perruque de docteur, n'est absolument bonne à rien, dans l'opéra bouffe. Les voix aiguës se prêtent peu aux bouffonneries musicales, et les charges grossières ne conviennent pas davantage au jeu des actrices.

Passons aux caractères de la pièce, si caractères il y a. Il y en a d'abord que le parolier a tirés à deux exemplaires: Ferrando et Guglielmo, Fiordilidgi et Dorabella. Ils sont réellement doubles. La partie quarrée se noue, avance, se complique et se dénoue avec tant de régularité et de symétrie, que les scènes *ad hoc* ne ressemblent pas mal aux figures d'une contredanse. Ici vous voyez les cavaliers sur une ligne; les dames sur la ligne opposée. Deux textes suffisent invariablement aux quatre personnages. Ce sont les morceaux d'ensemble. Là, un couple, homme et femme, vient exécuter un pas de deux, tandis que l'autre couple qui doit exécuter le même pas, attend son tour derrière les coulisses. (Les duos entre diapasons différens et sur deux textes). Plus loin, les hommes seuls; plus loin encore les femmes seules; non plus vis-à-vis, mais à côté l'un de l'autre,

c'est-à-dire chantant des duos, sur les mêmes paroles. La contredanse achevée, les cavaliers présentent la main à leurs dames et les dames prennent la main de leurs cavaliers, pour être reconduites à leurs sièges. Au fait, les quatre personnages sont si bien caractérisés, qu'en donnant à Fiordiligi la robe de Dorabella, l'aînée deviendrait la cadette et *vice versa,* et que Ferrando, s'il troquait sa moustache blonde contre la moustache noire de Guglielmo, aurait échangé d'âme avec son camarade ou peu s'en faut. Il n'y a donc plus d'individualités simples que le philosophe et Despina. L'un est absolument nul, comme caractère lyrique; l'autre ne tient au drame que par les déguisemens absurdes dont il a été question, mais tous deux se recommandent parce qu'ils ont chacun, du moins, une âme et une volonté en propre et ensuite parce qu'ils sont la cheville ouvrière de la pièce. Grâce au génie combiné du philosophe et de la soubrette, dont l'alliance forme musicalement un troisième couple et donne lieu à des ensemble à six voix, il y a par ci par là, un peu d'action et de mouvement; mouvement à ressorts postiches, action à l'encontre de toute vraisemblance, n'importe. Cela a suffi pour produire le sextuor et les deux finales, le triomphe de Mozart et l'absolution du parolier.

Il n'y avait, comme on voit, dans le libretto, ni sens commun, ni action réelle, ni passions, ni caractères, ni bouffonneries même, qu'il eût été possible de rendre aussi amusantes que les charges les plus communes de l'opéra italien. Sottise toute pure et toute creuse, néant absolu pour le compositeur. Sur quoi bâtira-t-il donc? Il y avait peu de matière lyrique dans *Figaro;* mais il y avait beaucoup d'esprit et, à défaut de sentiment, l'esprit ne laissait pas que d'offrir de précieuses res-

sources à un musicien qui en avait autant que Mozart. Dans *Cosi fan tutte*, il n'y avait pas d'esprit du tout et de sentiment beaucoup moins encore que dans *Figaro*, puisque l'amour y est traité comme un perpétuel mensonge, comme une grossière ironie et, qu'excepté l'amour, nulle autre passion ne se montre. Il est clair que si Mozart avait voulu remplir ce canevas avec le respect qu'il aimait à accorder au travail de ses poëtes, s'il eût recherché, avant tout, la vérité dramatique dans un drame où tout est complétement faux, il serait arrivé de deux choses l'une. Mozart aurait reconnu le poëme incomposable et l'aurait abandonné; ou bien, il aurait dû faire de mauvaise musique, une partition sans esprit et sans âme, ce qui était pour lui une autre impossibilité. Renfermé dans ce dilemme à double impasse, notre héros fit par nécessité ce que les compositeurs italiens font par habitude et par système. Il traita le texte à la légère et parut quelquefois l'oublier entièrement. Nous dirons, néanmoins, que les nombreuses déviations du sens, ou plutôt du non-sens poétique, dans la musique de *Cosi fan tutte*, ne sont pas du même genre que les contre-sens tant de fois reprochés à Rossini et à ses imitateurs. Dans les opéras de la nouvelle école italienne, il y a une multitude de morceaux qui jurent avec la situation, qui disent absolument le contraire de ce que disent les paroles, par exemple: des cabalettes fringantes sur un arrêt de mort; une prière au Dieu d'Israël, tournée en amoureuse complainte; ou bien, un déluge de roulades, répandues en guise de pleurs, sur le cadavre d'un jeune époux aimé, etc. etc. etc. Non, le texte de *Cosi fan tutte* n'est jamais parodié de cette manière. La musique, il est vrai, ne s'accorde pas toujours avec l'esprit des situations et les

sentimens des personnages, tels que le parolier les a conçus; mais elle ne leur donne jamais de démentis formels; elle leur donne seulement une interprétation différente, beaucoup plus délicate, plus variée, plus dramatique et plus lyrique, mais également compatible, à la rigueur, avec les données positives du sujet. Je m'explique: Le premier soin du compositeur a été, comme de raison, de dédoubler les personnages doubles. Sous sa plume, Ferrando est devenu un autre homme que Guglielmo, Dorabella une cadette très différente de son aînée. Le baryton, vous l'entendez bien, prend les choses assez philosophiquement et même assez gaiment. Il se résigne, de bonne grâce, aux axiomes d'Alfonso et, pour lui, l'épreuve n'est qu'un jeu. Le badinage domine dans tout ce qu'il chante, seul ou avec Dorabella. Il n'en est pas ainsi du ténor qui est à la fois passionné et volage, jaloux et romanesque, un être tout à fait musical par conséquent. La trahison de sa maîtresse le touche au vif et nous aussi. *Io sento che encora quest'alma l'adora,* quelle mélodie émouvante, que de passion vraie! Oui, mais d'autres mélodies dans le duo: *Fra gli amplessi* qui vient après cet air, attestent également que Ferrando, séduit lui-même, en jouant le rôle de séducteur, ne songe plus à la gageure perdue. Loin de là, il se félicite d'un malheur qui lui procure de si douces consolations; il se met à aimer Fiordilidgi, aussi cordialement qu'il avait aimé l'autre. Cette scène n'est pas la seule où Mozart ait rendu la vérité du sentiment, au lieu d'en toujours donner la parodie, comme le texte le voulait. Sous combien de rapports l'ouvrage n'eût-il pas gagné, si cette modification intérieure des caractères, avait pu influer sur les événemens même de la pièce. Un autre drame serait sorti de la partition.

Les jeunes gens, en faisant tomber leurs maîtresses dans le piège, y tombent eux-mêmes avec elles. Les torts étant réciproques, mutuelle devient la nécessité du pardon. On avoue qu'il y a eu erreur dans les choix primitifs; on reconnait que la seconde femme a été créée pour le baryton et que le ciel, d'accord avec les exigences de la musique, prédestinait au ténor la prima Donna; le philosophe est remercié et payé du grand service qu'il a rendu à tout le monde, et l'épreuve aboutit à un troc à l'amiable entre les épouseurs. L'opéra ne s'appelle plus *Cosi fan tutte,* mais *Cosi fan tutti,* toujours un lieu commun, un mauvais proverbe, mais dramatisé d'une façon moins stupide, sinon moins absurde, et offrant un denoûment qui n'eût pas écrasé la pièce, sous le faix de son incroyable platitude.

Ainsi que leurs amoureux, les jeunes personnes se distinguent , en musique , par d'habiles nuances et des contrastes spirituels. Relativement à Fiordilidgi, Mozart est entré jusqu'à un certain point dans les vues du parolier. Il a traité la prima Donna avec une certaine gravité révérencieuse, qui n'est évidemment que du persifflage. Ses airs, taillés sur le patron des vieux airs de bravoure italiens, ont encore aujourd'hui le mérite dramatique de s'adapter par leurs formes, toutes d'ostentation et de parade, au langage affecté de la pruderie et de la coquetterie. Oyez cette grande princesse, toujours à cheval sur ses grands principes, qui se proclame à son de trompe ou de trompette, pour un fort imprenable, le Gibraltar de la fidélité. *Come scoglio immota resto.* Oyez comme cette voix aigue se fait grosse, pour atteindre aux cordes réservées du contralte, accusant par là même son peu de profondeur; comme ensuite, de là, elle bondit de plein saut à l'extrémité

opposée du diapason, puis se déploie en fastueuses roulades, enfin comme elle semble dire: voilà ce que je suis et ce que je puis; vite à mes pieds esclaves! La coquette se croit sublime, quand elle touche au ridicule. L'autre sœur est d'une tout autre complexion; prompte à s'enflammer, tenant peu au cérémonial des préliminaires, volage, mais franche et naïve, une fille qui aime bien, tant qu'elle aime; une de ces dames italiennes, en un mot, qui chargent leur portier de dire aux amis de la maison: la *Signora* ne reçoit aujourd'hui, ni demain, ni de toute la semaine; la *Signora* est *inamorata*. Avec ces excellentes qualités, Dorabella chante toujours vrai, soit qu'elle s'afflige ou se réjouisse. Elle ne cache pas combien elle est heureuse, dans le duo moitié sentimental et moitié badin: *Il coro vi dono,* de même qu'elle ne cachait pas sa douleur et ses larmes, dans l'air *Smanie implacabili*, un des beaux, sinon le plus beau de l'ouvrage. C'est ainsi que Mozart a transformé deux paires de mannequins en quatre personnes vivantes.

Voyons maintenant ce qu'il a fait pour Don Alfonso et son alliée la Despina. Le philosophe avait, dans un opéra comique, le même tort que Figaro, celui d'être l'homme raisonnable ou prétendu tel de la pièce, et le tort plus grave de n'être intéressé aux événemens qu'à titre de parieur. Le parolier lui a donné deux textes d'air qui ne pouvaient remédier à sa nullité lyrico-dramatique, parce qu'ils ne touchent point le fond moral de l'individu. Ce sont deux cavatines très courtes, auxquelles Mozart n'a donné que le quatuor pour accompagnement, et dont nous n'avons rien à dire si ce n'est que l'une est en *fa* mineur, l'autre en *ut* majeur et que celle-ci est terminée en pointe, comme un cou-

plet de vaudeville, mais en pointe musicale bien entendu. Quand Alfonso a dit aux amoureux: *ripetete con me : cosi fan tutte,* tous les trois répètent en chœur l'anathème-proverbe, sur un mouvement grave et en accords détachés, qui aboutissent à une cadence de plain-chant, très originale et très spirituelle aussi. Quoi de plus édifiant que la morale de la pièce, résumée dans son titre? Cela ne devait-il pas être gravé en notes majuscules dans la mémoire des auditeurs?—A défaut d'un cadre spécial, pour y placer le portrait d'Alfonso, le musicien l'a caractérisé fort heureusement, dans les morceaux d'ensemble, par quelques touches humoristiques. Le premier quintette, le sextuor et les finales, élèvent le philosophe, en dépit du texte, au rang d'une individualité, copiée d'après nature. Vous avez sans doute rencontré dans le monde, et nous parlons du grand monde, quelques uns de ces vieillards qui savent se rendre agréables et utiles aux femmes et aux jeunes gens, dont ils font leur société habituelle; parasites à sentences goguenardes, oracles des boudoirs, conseil des jeunes fous, eux-mêmes fous surannés et risibles, qui portent vaniteusement les enseignes d'une sagesse forcée et proclament le raisin trop vert, tout en lorgnant les grappes. Alfonso appartient à cette plaisante variété de l'espèce humaine, dont on se moquerait plus encore que des vieillards inflammables, si ces êtres, nécessaires quelquefois, par la raison même qu'ils ne sont bons à rien, n'avaient assez ordinairement un esprit railleur et prompt à la riposte. On conçoit qu'un tel caractère est du ressort de la comédie parlée, plutôt que de la comédie chantée; cependant Mozart en a saisi quelques traits avec beaucoup d'esprit et d'adresse, entr'autres l'assurance et le ton frivolement dogmatique de

notre docteur en balivernes, exprimés dans cette phrase du premier quintette: *Saldo amico finem lauda.* En général, la partie d'Alfonso, dans les scènes d'action, respire une joie malicieuse et retenue, d'un comique excellent. Est-ce le plaisir qui naît d'une mystification pour celui qui l'invente et la conduit; ou bien, est-ce le vrai plaisir du sage qui se venge sur les deux couples de n'être plus lui-même ni jeune ni aimable? Là dessus, le texte n'apprend rien. Nous pouvons donc adopter l'une ou l'autre interprétations, ou toutes les deux concurremment.

La plupart de nos remarques sur le philosophe, s'appliqueraient tout aussi bien à Despina. Elle, non plus, n'a aucun intérêt personnel et direct aux événemens du drame; mais elle a un caractère de soubrette, un génie d'intrigue qui se complait dans ses œuvres, une malice de jeune fille, opposée à la malice sournoise du vieillard; enfin elle a aussi, comme son *partner,* une grande importance lyrique dans les scènes multivocales. Les airs de Despina, elle en a deux, sont établis sur des textes de remplissage, comme on en trouve dans une foule d'opéras italiens et allemands, de banales et insipides réflexions, que le compositeur est obligé d'accommoder à l'usage des derniers emplois. Tâche toujours rebutante et même embarrassante. Que faire sur des paroles qui ne disent rien, pour des chanteurs qui chantent à peine et pour un auditoire qui n'écoute pas? En vérité, j'ai toujours compati à la situation d'une pauvre seconde ou troisième femme, alors que commençait la ritournelle de son morceau. Il me semble la voir encore, la malheureuse, arpentant majestueusement les planches, sans savoir marcher; ou bien, immobile, indécise sur le choix de la main qu'elle devra lever la

première, les yeux au ciel, comme pour lui demander un peu un tout petit peu de voix; puis, ramenant ces mêmes yeux sur le chef d'orchestre, avec une expression suppliante, comme si l'archet du directeur pouvait chanter pour elle. Il serait difficile, encore une fois, de ne pas plaindre ces victimes, mais il serait également très difficile de se défendre de l'hilarité contagieuse, qui gagne toujours le public, aux approches du sacrifice. On rit, et si vous me demandiez pourquoi, je dirais parce qu'il est rare que les maestri sachent écrire pour une troisième femme, ou se passer de voix, en d'autres mots. Mais ce n'est pas aisé, non plus, répondrez-vous. Aisé non, mais possible, témoin les airs de Despina qui ne feront rire personne et plairont assez à tout le monde. Ils ont tous les deux le même mouvement, *Allegretto*, le même rhythme, un six-huit bien marqué, et le même caractère de légèreté et d'espièglerie, de la musique bien coulante, bien limpide et surtout bien immanquable, tant pour la chanteuse et l'orchestre, que pour les dilettanti qui ont l'habitude de prendre part à l'exécution, les uns en fredonnant la mélodie, d'autres en battant simplement la mesure. S'il pouvait y avoir quelque chose de plus facile que les airs de la *bella Despinetta*, ce seraient ceux de Guglielmo le baryton; mais ici, nous l'avouons, la facilité touche à la trivialité. Des morceaux tels que : *Donne mie la fate a tanti* et *Non siate ritrosi*, paraissent d'un style vocal trop mesquin, même pour l'opéra bouffe.

Deux airs qu'on a déjà nommés, *Smanie implacabili* et *Io sento che ancora* sont, à mon avis, les seuls véritablement beaux qu'il y ait dans *Cosi fan tutte*. Ils étaient les seuls dont le texte fournissait un peu de bonne matière lyrique au compositeur. Le pre-

mier exprime le regret que cause à Dorabella le départ de Ferrando, son premier amour, ce qui est très naturel, personne n'ayant encore eu le temps de la consoler. Cet air est en *mi* bémol majeur, *Allegro agitato* 4/4, plein d'expression et de noblesse, chaleureusement déclamé, supérieurement modulé, et il se distingue, en outre, par quelques traits de dialogue exquis entre la voix et la flûte, doublée à l'octave par le basson. Dans l'autre air, que précède un admirable récitatif instrumenté, nous voyons Ferrando déplorant l'infidélité de cette même Dorabella qu'il aime encore, et cela n'est pas moins naturel. *Io sento che ancora quest'alma l'adora; io sento per essa le voci d'amor.* Oh! voilà que Mozart devait comprendre et qui pouvait lui inspirer un chant si cordial, si plein de passion et de tendresse. Toute une révolution interne s'accomplit, l'amour a triomphé des plus justes ressentimens, lorsque ces phrases passionnées, qu'on a d'abord entendues en *mi* bémol et en compagnie des clarinettes, reviennent inopinément en *ut*, présentées par les hautbois, sous un coloris nouveau et en rapport avec la splendeur du nouveau mode. *Maestro caro!* tu savais peut-être, ainsi que beaucoup d'entre nous, combien la trahison d'une femme aimée, lui prête de nouveaux et irrésistibles charmes, et combien on serait plus disposé à donner sa vie pour elle, dans ces momens affreux, où l'on délibère sérieusement si on n'ira pas lui arracher la sienne.

Les autres airs de l'opéra, agréables et mélodieux en général, paraissent plus ou moins faibles d'expression, et ne s'élèvent guères que par l'instrumentation, au dessus du style de musique italienne qui avait cours avant Rossini.

Ce style domine également dans les duos de *Cosi fan*

tutte, mais l'ongle du lion perce davantage dans quelques uns. *Ah guarda sorella,* par exemple, présente une idée tout à fait mozarienne. Dorabella, montant sur les intervalles de l'accord tonique, *la* majeur, arrive au *mi* aigu qu'elle tient neuf mesures, pendant lesquelles Fiordilidgi exécute un trait de contrepoint, établi sur les cordes graves du diapason. Immédiatement après, la période se répète, avec interversion des parties; mais comme Fiordilidgi a commencé d'une quarte plus haut, elle arrive par le même chemin au *la* aigu, ce qui fait hausser d'autant le trait de contrepoint et amène le ton de *ré*. Le premier soprano touche ainsi aux limites de la double octave de *la* en *la*, tandis que le second se trouve toujours occuper le médium. Autant la combinaison parait simple sur le papier, autant l'effet en est briose, élégant, original et plein de hardiesse. Bien rendu, ce passage ne peut jamais manquer d'électriser les auditeurs. Sans offrir aucune idée musicale d'un ordre aussi distingué, le grand duo du ténor et de la prima Donna, captive l'oreille par le charme de son expression et la suavité de ses mélodies éminemment italiennes. Nous rappelons le solo du ténor : *ed io di dolore meschinello io mi moro,* ce chant mineur qui rend si bien les mots dont il pourrait se passer; et la touchante réplique sur l'intervalle de la septième diminuée : *cedi cara;* et cette ivresse de la passion qui déborde irrésistiblement dans le majeur du *Larghetto* 3/4; enfin l'abandon voluptueux qui est le caractère du dernier mouvement, *Andante,* alors que la résistance expire et que les voix, se joignant de plus près, expriment, tour à tour, par des marches en tierces et des imitations ornées de fioritures, les transports confondus de *l'abbracium si caro bene.* Pour achever la situation, Mo-

zart n'avait pas besoin de recourir au stimulant d'une cabalette. Il l'a achevée, comme la nature le fait elle-même, par une extase intime et prolongée, cœur contre cœur, bouche contre bouche. La musique n'est autre chose, ici, que la pantomime éloquente de la réalité dans ces sortes de cas.

En examinant les morceaux d'ensemble, on trouve les uns assez médiocres; d'autres épuisent toute l'admiration du lecteur ou de l'auditeur. Le libretto explique cette différence. Les morceaux faibles sont ceux de conversation, d'une conversation la plus insipide qui se puisse imaginer. Ainsi, tout du commencement, nous avons trois trios consécutifs entre les mêmes personnages, ce qui déjà est une faute que le compositeur aurait dû corriger. Il ne l'a pas fait; mais le pire c'est que toutes les trois pièces, de même que le récitatif qui les sépare, roulent sur une très froide et très misérable dispute. Nos maîtresses nous resteront fidèles. — Non, elles ne vous resteront pas fidèles — Hé bien, parions. — Hé bien, je parie. — Hé! qu'est-ce que cela me fait, aura pensé Mozart. Le grandes beautés de l'ouvrage, au contraire, sont presque toutes dans les scènes d'action, dans les quintettes, le sextuor et les finales. Ici, il ne s'agissait plus de rendre le sens exact, approximatif ou latéral de paroles qui n'en avaient aucun pour la musique; il y avait des situations quelconques, du mouvement, un vouloir motivé et intéressé, un but à atteindre, une action progressive en un mot, laquelle, à part l'incongruité des moyens imaginés pour l'accomplir, ne laissait pas que d'être souvent favorable au musicien. Prenons le sextuor pour exemple. Les amans, après s'être déguisés, viennent trouver Despina qui est du complot. On les plai-

sante sur leur accoutrement, turc ou valaque. Là-dessus arrivent les demoiselles, qui témoignent une grande indignation de voir leur femme de chambre, s'amuser dans la rue avec de pareilles gens, quand elles-mêmes les *padrone* sont dans l'affliction et les larmes. Les étrangers de s'excuser auprès de ces dames, n'étant venus, disent-ils, de lointain pays, que pour se déclarer, à leurs beaux pieds, les adorateurs de leur grand mérite. Cette justification est reçue comme elle doit l'être. La colère des dames diminue de beaucoup en musique, c'est-à-dire en réalité, et elle augmente, en paroles, dans une proportion effrayante pour des novices. Nos officiers, qui sont des novices apparemment, chantent victoire, tandis que Despina et le philosophe se livrent, dans un à parte, à des réflexions beaucoup plus justes sur cet étalage de courroux: *Mi da un poco di sospetto quella rabbia, quel furor.* Tout cela, comme vous le voyez, étant passablement musical, le sextuor est devenu une composition de toute beauté, admirable de mélodie et d'harmonie et comme scène dramatique admirable. Le finale du premier acte était plus musical encore. Repoussés sur tous les points dans le *sestetto*, les alliés combinent une nouvelle attaque plus décisive. Ferrando et Guglielmo se présentent chez leurs dames, en qualité de partans pour l'autre monde, qui sollicitent la faveur du dernier adieu. Ils ont avalé de l'arsenic; ils vont mourir; ils se meurent. Grande alarme! Le médecin accourt, magnétise les mourans, les ressuscite et, à peine ressuscités, les voilà qui demandent un baiser pour achever la guérison. Le docteur prescrit le baiser comme un cordial; Alfonso y invite les dames par charité; mais celles-ci pensent que le moment d'être charitables n'est pas encore venu, puisque la vraie charité se fait tou-

jours sans témoins. Donc, elles se remettent en colère et de leur mieux. Pendant qu'elles débitent force imprécations et menaces, les autres font des souhaits pour que ce beau feu ne se changeât pas bientôt en amoureuse flamme. La toile tombe.

Mozart a accepté, dans ce finale, toutes les intentions du libretto, malgré la très grande difficulté qu'il y avait à les remplir. Le mélange de sensibilité et d'ironie, de vérité et de feinte, de pruderie et d'amour, de frayeur qui éclate sans déguisement d'un côté, et d'une envie de rire mal contenue de l'autre, toutes choses qui devaient entrer nécessairement dans des situations de cette nature, la musique les a réunies et amalgamées, avec un fond de délicieuse gaieté, brochant sur le tout. Jamais, peut-être, la solidité du travail mozarien ne se cacha sous tant d'agrémens; jamais la manière du compositeur ne fut plus fleurie et plus insinuante. Peu de déclamation et beaucoup de chant, de cette mélodie qui coule comme le lait et le miel des métaphores antiques, des accompagnemens brodés d'une main de fée sur l'accord, une euphonie intarissable, de l'éclat, du brio et partout un sens clair et facile. De la musique rossinienne presque. Oui, mais cette musique voluptueuse, qui parait n'avoir été faite que pour délecter les sens, et qu'on croirait libre de toute application positive, n'en obéit pas moins, avec une merveilleuse docilité, à tous les mouvemens, à toutes les intentions du drame, et nous avons vu combien les rapports des personnages étaient variés et complexes. Il doit y avoir, par conséquent, de la réflexion, du calcul, voire même de la vieille science dans les finales et autres morceaux analogues de notre opéra. Il y en a certes et beaucoup, et aucun de vous ne s'en douterait, Messieurs les *orre-*

chianti du théâtre italien. Voyez un peu ; le style polyphonique, ce monstre à voix discordantes qui vous a torturé les nerfs si cruellement dans les fugues, il vous aborde ici avec une mine enjouée et une parure de la dernière élégance, si bien que ne le reconnaissant pas, vous lui tendez amicalement la main, comme à une cabalette. Le contrepoint canonique, ce trouble-fête de vos joies musicales, prenez garde, le voici avec ses marches tortueuses, ses préparations, ses syncopes, ses retards et autres choses déplaisantes, dont vous ignorez le nom ; mais rassurez-vous. Cette fois, il n'aura plus d'épines pour vos oreilles, plus de discordances rudes et indigestes. Il se fera, lui contrepoint, tout sucre et tout miel pour vous plaire.

Je vais appeler l'attention de mes lecteurs sur quelques endroits des deux finales, où ils verront le mieux comment notre héros sut populariser la science, en restant toujours clair et mélodieux, facile et vrai, en accordant Mozart le dramatiste et Mozart le contrapontiste, avec les plus pures traditions du chant italien. Nous sommes à la troisième section du premier finale, *Allegro mi* bémol majeur : *Già che a morir vicini sono quei meschinelli*. Les jeunes personnes vaincues déjà, mais n'avouant pas encore leur défaite, sont en proie aux émotions, que doit naturellement inspirer la vue de gens, qui meurent chez nous et pour nous. En outre, une preuve d'amour aussi distinguée et aussi flatteuse que le suicide, doit ajouter à leurs regrets et à leur épouvante, le remords d'avoir sacrifié ces adorateurs exemplaires, à quelques lenteurs de forme. D'après ces considérations, il y avait lieu à toucher des cordes quasi tragiques, sauf à tempérer leur effet par l'intervention des autres personnages, qui n'y tiennent plus de rire.

Les violons se meuvent en triolets ; et, sur ce fond agité, Dorabella et Fiordilidgi lancent les phrases entrecoupées et noblement expressives : *Dei che cimento è questo,* auxquelles les amoureux donnent la réplique : *Piu bella comediola non si potea trovar ;* phrases du style bouffe, mais très mélodieuses. Lorsqu'ils ont bien répété le compliment, que le parolier se fait ainsi à lui-même et que le compositeur justifie autant que possible, la modulation passe au ton mineur le plus voisin. Une figure mélodique surgit dans le quatuor à cordes. Les dames se demandent, avec effroi, quel parti prendre. Elles examinent à distance les traits des moribonds : *Che figure interessante !* Elles approchent ; elles portent une main tremblante sur ces belles têtes d'Albanais : *Ha fredissima la testa — Fredda, fredda ancora è questa.—Ed il polso ?—Io non lo sento.* Quelle figure intéressante ! dirons-nous aussi, à la vue du motif que Mozart a choisi pour lier ces fragmens de dialogue et les réunir en un tableau complet, plein de charme et d'unité. Moitié en notes liées et moitié en notes détachées qui frappent un rhythme de timbale, on l'entend, ce thème, occuper alternativement les voix du quatuor instrumental, se rompre en deux, se diviser entre la mélodie et la basse, enfin se rejoindre pour expirer dans l'unisson. Chaque phrase vous le ramène sous un aspect modulatoire nouveau, mais toujours identique sous ces métamorphoses, toujours éploré, gémissant et tambourinant, entraînant les parties vocales après lui et se pliant lui-même, comme sans le vouloir, aux nuances les plus délicates d'une situation, la meilleure et la plus lyrique certainement qu'il y ait dans tout l'opéra. La scène se termine par un quatuor de voix admirablement travaillé en contrepoint.

Mais voici le docteur femelle qui arrive. *Sol* majeur, *Allegro* 3/4, transition rapide de la douleur à l'espoir. La ritournelle nous annonce positivement déjà que les mourans sont sauvés. C'est ici la partie brillante du rôle de Despina, quoiqu'une basse-taille y eût, sans doute, beaucoup mieux valu.. Despina-docteur ne débite que des lieux communs; elle se sert de locutions mélodiques, équivalentes aux phrases faites du langage familier comme: j'ai l'honneur de vous saluer, Monsieur; allons, Mesdames, du courage etc. Mais il y a cela de très remarquable, que ces lieux communs sont dits avec originalité. Il n'y a pas un habitué de l'opéra italien qui n'eût entendu mille et mille fois des phrases telles que: *Non vi affanate, non vi turbate, non vi turbate, non vi affanate* et ainsi de suite. A quoi donc attribuer l'agrément tout particulier qui se fait sentir dans la période? A de légers retards, que le compositeur a ajustés sur chaque mesure, et à l'harmonie piquante qui en résulte. Durant les pauses qui suivent, l'orchestre renforce l'exhortation du docteur, à l'aide d'une basse figurée et de retards plus sensibles dans les instrumens à vent, de sorte qu'une figure mélodique, très commune en elle-même, acquiert, par ces artifices de composition, de l'intérêt et une signification distinguée. Nous ne devons pas chercher Mozart dans les grandes choses seulement; il convient de le reconnaître dans les plus petites. Le microscope ne nous découvre-t-il pas des merveilles aussi étonnantes, que la grande lunette achromatique de Frauenhofer? Quelques mesures plus loin, la bouffonnerie du travestissement de Despina se décèle, en musique, par deux cadences trillées, dont la dernière se prolonge sur une tenue; et ces étranges chutes, répétées par la flûte et le hautbois à l'octave supérieure, n'en devien-

nent que plus doctorales ou plus perruque, comme on dirait aujourd'hui.

Les mourans ouvrent les yeux; ils se croient dans l'Olympe, vis-à-vis de Pallas ou d'Aphrodite, qu'ils conjurent de se changer en simples mortelles, et de terminer enfin leur martyre. Les déesses ne demanderaient pas mieux, mais le qu'en dira-t-on les retient encore. *Andante si* bémol majeur 4/4, une de ces conversations délicieuses entre les parties vocales, établie sur un autre dialogue très différent entre les deux phalanges de l'orchestre, comme Mozart savait en construire; un sextuor divisé en trois couples de voix et dominé ensuite par une voix principale, un morceau tout fondant de mélodie, plus doux que le miel et le jus de réglisse.

Le dernier mouvement, *Allegro, ré* majeur 4/4, *Da mi un baccio o mio tesoro,* a comme le chœur ou plutôt le septuor de Don Juan, *Trema scelerato*, l'avantage de couronner dramatiquement et musicalement, le finale qu'il achève. C'est une explosion de gaieté, amenée par tout ce qui précède, de même que l'autre morceau est une explosion de haine et de fureur, que les scènes antérieures préparaient également. *Da mi un baccio* est le terme d'un enjouement progressif, arrivé à ce degré, où la bonne humeur se change en une ivresse ardente et agit avec la force d'une passion. Des gens, qui se donnaient pour morts et qui, le moment d'après, sollicitent un baiser, ont oublié leur rôle, cela est évident. L'envie de rire les étouffe et ils mourraient tout de bon, s'ils ne se soulageaient. Ainsi font-ils. Dès lors, le compositeur n'avait pas besoin de se gêner non plus. Sa verve, réfrénée, jusques-là, par le caractère de sensibilité vraie, de tromperie et de duperie qui s'attachait aux situations, éclate maintenant sans contrainte;

elle s'échauffe jusqu'à l'incandescence. Quelque chose de *Don Giovanni* se fait sentir dans cette musique. Ferrando et Guglielmo demandent le baiser, à cor et à cri, sur le *la* aigu du ténor. Ces Messieurs qui avaient montré de l'éducation dans les scènes précédentes, s'oublient tout à fait ici ; ils se croient au corps de garde. Les dames, stupéfaites de les voir si bien et trop bien guéris, et sérieusement indignées de leur insolence, les envoient à tous les diables : *Disperati attosicati ite al diavolo quanti siete*. Et au milieu de ce brouhaha, Mozart retrouve la plume brisée avec laquelle, naguères, il avait écrit pour ses amis de Prague. Il la retrouve et le papier s'enflamme sous le tronçon magique. Des formes merveilleuses viennent se presser dans les lignes de l'accolade ; les parties vocales ont l'air de bondir dans leurs cases ; les instrumens font rage. Quelle variété et quelle richesse de dessins mélodiques ! quel mouvement ! quel feu ! quelle progression ! Là, des unissons vigoureux déterminent une transition frappante dans un mode éloigné ; plus loin, des marches chromatiques ascendantes s'élèvent, comme une montagne d'harmonie, sur une basse qui gronde d'être toujours enchaînée à la même note ; puis, des traits d'une élégance exquise, en majeur et en mineur, pour les deux premiers emplois du chant ; de l'euphonie, jusqu'aux titillations voluptueuses du rossinisme ; du *brio*, à faire danser l'auditeur sur sa chaise, de la folle gaieté à cœur-joie ; et, lorsque l'enchantement est au comble, un *Presto* vient à souffler, qui vous emporte le tout avec la rapidité d'un tourbillon. Ce style, nous le connaissions déjà, et le tronçon de plume était encore, vous le voyez, en état de service. Depuis, Mozart n'y toucha plus, ni personne après lui que je sache.

Plus pauvre d'action, le finale du deuxième acte

compte, peut-être aussi, un moindre nombre de grandes beautés musicales. Voici le cadre poétique. Despina hâte les préparatifs d'un festin qui se donne pour les accordailles de ses maîtres. Les deux couples paraissent et reçoivent les félicitations d'un chœur de musiciens et de domestiques. On porte les toasts d'usage. Alfonso amène le notaire, et à peine la lecture du contrat de mariage est-elle achevée, que le chœur militaire qui avait accompagné le départ simulé des amans, au premier acte, se fait entendre derrière la coulisse. Il annonce leur retour, imprévu, autant que peu désiré. *Misericordia!* s'écrie Don Alfonso. Les Albanais s'esquivent pour changer bien vite de costumes et de moustaches et revenir pour le denoûment, la scène malheureusement la plus misérable de ce misérable livret. Et quel chef-d'œuvre pourtant que ce finale! Les félicitations du chœur qui alterne avec le quatuor des fiancés; le *Misericordia* du philosophe qui tombe comme la foudre sur un nid de tourtereaux; les alarmes nouvelles des pauvres sœurs, leur repentir si touchant et si fripon; puis, la manière dont les amans trahis découvrent leur identité avec les amans heureux, en rappelant une scène du premier finale et le motif du duo: *Il coro vi dono,* tout cela est délicieusement présenté en musique. Il y a encore, dans ce finale, deux fragmens que nous ne devons point passer sous silence. Le premier est un *Larghetto, la* bémol majeur 3/4. Les deux couples boivent à l'oubli du passé et à la fortune du présent. *E nel tuo, nel mio bicchiero, sommerga ogni pensiero.* Une mélodie complète, gracieuse et ornée a été disposée sur ce distique qui remplit huit mesures. Fiordilidgi chante le couplet, seule d'abord, après quoi elle passe à une mélodie différente, mais non moins caractérisée, qui se

combine avec la première, ressaisie immédiatement par le ténor. Le duo achevé, Fiordilidgi entonne une troisième mélodie; Ferrando s'empare de la seconde, et le concours de Dorabella qui aussitôt attaque celle du commencement, change la pièce en trio. Nouvelle et dernière évolution contrapontique. Fiordilidgi revient à son initiative, la seconde mélodie passe à Dorabella, la troisième au ténor, et Guglielmo se joint au couplet final, en manière de basse parlante. Il en résulte un quatuor, auquel viennent s'unir deux clarinettes et un basson pour doubler les parties vocales, tandis que les violons, l'alto et la basse, qui seuls avaient accompagné jusques-là, opposent au chant, une figure en croches détachées, *pizzicato*. Ces admirables couplets progressifs, établis sur le même thème, sur le même fondement harmonique et sur des divisions rhythmiques toujours égales, ont, sous un rapport, la marche d'un canon, avec la différence que, dans un canon, les voix ne sont que la répétition ou l'imitation les unes des autres. Ici, vous avez trois mélodies bien distinctes et dont chacune offre le caractère de chant principal au même degré. Mozart n'a employé aucun des artifices habituels du style contrapontique pour les réunir. Vous ne voyez ni pauses, ni distances calculées, ni syncopes, ni rien de semblable; les voix vont ensemble, à mesure qu'elles se joignent, et les membres de phrase corrélatifs se font entendre simultanément, dans chacune des parties. C'est un tour de force très remarquable que d'avoir entrelacé, par tous les bouts, des mélodies tellement différentes, sans qu'aucune dissonance accidentelle vînt troubler le flux d'une harmonie qui coule, transparente et sucrée, comme le liquide contenu dans les verres du toast. Un *Allegro* briose éclate sur la dernière

note des couplets, *la* bémol, changé en *sol* dièse, lequel nous transporte d'emblée en *mi* majeur. Alfonso arrive avec le notaire, et nous entendons l'autre fragment que j'ai voulu rappeler, la lecture du contrat de mariage, un des plus agréables modèles de ce style d'accompagnement, qui a contribué pour une bonne part à la fortune de Rossini. *Per contratto da me fatto, se congiunge in matrimonio* etc. etc. Attendu que ces sortes de lectures n'exigent ni beaucoup d'expression, ni des inflexions de voix très variées, Mozart fait chanter Despina sur une seule note, le *si* naturel, alternant, à intervalles réguliers, avec le *mi* de la quarte supérieure. sur les temps forts. Un bel accent ! Jocrisse, maître de déclamation, ne l'eût pas mieux placé. La kyrielle se prolonge 28 mesures, sans pauses, ni incises aucunes. Sur ce, les violons exécutent un trait à variations, du résultat le plus flatteur, un trait qui va progressivement du simple au composé, et dont le jeu toujours plus pimpant et plus sémillant, trahit la jeune fille espiègle, sous le masque bouffon de l'homme de loi. Despina-notaire vaut Despina-médecin.

Parmi les morceaux d'élite de *Cosi fan tutte*, nous devons encore compter le trio du premier acte, entre Fiordilidgi, Dorabella et Alfonso. *Soave sia il vento, Andante moderato, mi* majeur $^{4}/_{4}$. Il se détache dans la partition, par une teinte romantique et un goût de musique pure, que ne comportait pas le reste de l'ouvrage. Mozart ayant à peindre ici une scène de la nature, au lieu d'une scène du drame, les personnages se sont effacés, dans l'unité d'un texte épisodique : *Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda*. Quelle heureuse nouvelle pour un pauvre musicien, saturé de prosaïsme. étouffant dans un mauvais petit salon, dont des dames assez

équivoques lui font les honneurs ! Le musicien n'a pas laissé échapper cette occasion d'aller prendre un peu d'air. Il s'est rendu, sur la brune, au bord de l'eau et il nous a transmis, en délectables accords, ses impressions pleines de suavité, de calme, de fraîcheur et de parfums aquatiques. Tous les dessins du trio sont dans les parties vocales, et les instrumens à vent qui les répètent. L'accompagnement ondule, sans figures, dans les violons ; il se meut à peine en doubles croches liées. De loin en loin, les cors font entendre leur octave poétique, en sons prolongés. L'onde est tranquille ; le vent est endormi ; la nature repose. Il n'y a que l'âme du promeneur attardé qui chante, au milieu du silence universel. Ravissant!

Parlons de l'ouverture de *Cosi fan tutte* qui commence sur un mouvement grave, par un solo de hautbois, on ne peut plus majestueux et solennel. Exorde pour rire. Tout finit par quelques maigres accords qui épèlent, syllabe par syllabe, le titre de la pièce ; chose qui serait pourtant difficile à deviner, sans la cavatine d'Alfonso, où les mêmes notes reparaissent sous l'écriteau : *Cosi fan tutte*. Maintenant écoutez le *Presto* et tâchez de saisir au vol, s'il est possible, ce thème folâtre qui papillonne à travers les tonalités et quitte un instrument pour l'autre, avec tant de rapidité et d'adresse, que l'oreille en éprouve l'effet d'un escamotage. Il est dans toutes les bouches soufflantes ; chacun le tient et personne ne le garde. En vain, chercherait-on à l'arrêter par force ou par ruse. Il se rit des pièges qu'on lui tend ; il glisse sur les obstacles, comme un patineur sur la glace ; il est imperturbable, parce qu'il est toujours éventé. Le génie féminin, selon la doctrine du libretto ; la constance dans l'inconstance seule. Ce thème et une

autre figure, vive et pétulante, qui alterne sans cesse avec lui, composent tout le morceau. Avec cela, l'ouverture s'est faite d'elle-même pour ainsi dire. Ecrite au courant d'une plume, que le motif poussait au gré de ses caprices, elle est allée bondir, de mode en mode et du majeur au mineur, avec une légèreté de sylphe et une pétulance de lutin, sans prendre un moment de relâche ni éprouver la moindre solution de continuité, jusqu'à l'exposition itérative du fameux adage, par lequel s'était terminé le mouvement grave. Le sujet ainsi deux fois annoncé dans la forme didactique et développé dans les formes de la narration, il ne restait plus qu'à ajouter une péroraison ou *coda* bruyante, pour le lever de la toile. Comme nous le disions, ce travail n'a rien coûté au maître; il s'est fait en vertu d'une impulsion première irrésistible, sans choix par conséquent, et par une sorte de nécessité. Oui, mais nous avons dit également que les plus grands chefs-d'œuvre de Mozart n'ont rien qui les distingue davantage, que cette structure organique et cette impossibilité de les concevoir autrement qu'ils ne sont. Il nous parait, néanmoins, que dans l'ouverture de *Cosi fan tutte*, le compositeur a trop économisé les matériaux et la main d'œuvre, que le motif et ses auxiliaires y reviennent trop souvent, et que peut-être ils finissent par causer une légère impatience à l'oreille. Mozart n'y a soumis les idées qu'à un petit nombre de modifications essentielles; il s'est contenté de les varier par la modulation et par le timbre des instrumens, sauf quelques marches où le thème décomposé, se fait entendre contre une suite de syncopes à l'aigu. Elles sont admirables, ces marches, qui nous ont suggéré plus haut la comparaison du patineur, mais elles ne varient pas plus sous le rapport des combinaisons,

que les autres idées, dans leur forme mélodique. Du reste, on ne demandera pas toujours à un compositeur, fût-il Mozart, des ouvertures comme celles de *Figaro* et de *Don Juan.*

S'il y avait à comparer les *Nozze* et *Cosi fan tutte,* les deux partitions théâtrales de Mozart qui ont le plus de rapports entre elles, nous dirions que le premier opéra l'emporte incontestablement et de beaucoup dans les airs ; que le second prend sa revanche dans les morceaux d'ensemble ; que les duos respectifs se balancent assez exactement et, qu'au total, il se pourrait bien qu'un dilettante préférât la sottise baroque, mais quelquefois très musicale, de l'un de ces ouvrages, à tout l'esprit dramatique et lyrique de l'autre.

Un de nos bons amis, le célèbre violiniste et compositeur, Louis Maurer, nous disait, il y a bien longtemps, que quelques théâtres d'Allemagne avaient adapté un livret nouveau à la musique de *Cosi fan tutte.* Dans cette version, le philosophe Alfonso a été passé magicien, et ce magicien fascine les yeux et probablement aussi les oreilles de ces dames, pour donner de la vraisemblance à des situations qui en avaient fort peu. *Misericordia!* s'écrierait encore le philosophe, comme dans le finale du second acte. Moi, Don Alfonso, magicien ! le rôle musical d'un vieux *sigisbeo* émérite, tel que je suis, reporté à une influence surnaturelle ! eh, vous n'y songez pas, Messieurs ! Avouons, de notre côté, que ceux qui ont fait un magicien de notre docteur en balivernes, qui ont rendu la partition absurde pour corriger le libretto, n'étaient pas eux-mêmes grands sorciers.

LA FLUTE MAGIQUE.

GRAND OPÉRA EN DEUX ACTES.

Mes lecteurs se souviennent du genre de rapports qui s'étaient formés, comme en vertu d'une convention tacite, entre Mozart et quelques uns de ses amis intimes. Du côté des amis, demandes sans cesse renouvelées de services ou d'argent; du côté de Mozart, acquiescement toujours le même à ces demandes, quoiqu'il en arrivât. Pacte étrange, mais observé, de part et d'autre, avec une inviolable fidélité et dont la composition de la Flûte magique fut une loyale conséquence. Schikaneder avait dit à Mozart: « Ecrivez pour mon théâtre un opéra dans le goût de notre public; vous pouvez y faire la part des connaisseurs; mais l'essentiel est de plaire *au bas peuple de toutes les classes.* Je me charge du texte, des décorations et du reste, le tout comme on le veut aujourd'hui » — « J'y consens » avait répondu Mozart. Cet entretien remarquable va nous fournir une base pour l'examen de l'ouvrage qui y a donné lieu.

En souscrivant à un tel marché, Mozart, homme de parole, dut faire largement, dans l'intérêt de Schikaneder, ce qu'il n'avait jamais fait qu'avec parcimonie et toujours à contre-cœur, lorsqu'il y allait seulement de

ses intérêts à lui. Pour l'amour de Schikaneder, le plus aristocratique des compositeurs descendit jusqu'à flatter le goût du *peuple de toutes les classes*, jusqu'à chatouiller « les longues oreilles » ; chose qu'il avait autrefois refusée, même à son père. Allons courage, se dit-il, exécutons-nous de bonne grâce. Et aussitôt il embouche une mauvaise flûte, pour régler les mouvemens d'une demi-douzaine de comparses, marchant à quatre pattes, allure peu naturelle à l'homme, quand même il serait comparse ; il fait danser, aux sons d'un carillon de poche, des nègres qui n'ont pas le cœur à la danse ; il fait chanter à un homme-oiseau et à sa femelle, un grand duo sur la syllabe *pa, pa, pa, pa, pa* et toujours *pa*. Mais ce n'est rien encore. L'auteur de *Don Giovanni* soumet son travail au contrôle, aux amendemens, au veto de Schikaneder, parce qu'autrement Schikaneder eût souillé la partition, harpie infâme et immonde qu'il était, en y intercalant des pièces de son cru. Mozart fait tout cela et Vienne d'accourir en foule, et l'Allemagne entière de crier bravo, et les éloges de pleuvoir avec les commandes sur le musicien ultra-complaisant, et le monde de se rappeler avec admiration, le nom de l'enfant extraordinaire, qu'on avait presqu'oublié, depuis qu'il était devenu un homme beaucoup plus extraordinaire encore. Pour la première fois, une popularité immense environne ce nom illustre. Ainsi, le seul triomphe national et presqu'aussitôt européen que Mozart eût obtenu dans sa carrière dramatique, il le dut au reniement de ses principes d'artiste, au sacrifice de ses plus vives répugnances, en faveur d'un misérable qui lui vola sa part du profit, comme il a été raconté dans le premier volume.

Mozart, nous dit-on, était le premier à se moquer

des morceaux les plus applaudis de son opéra. Il en riait aux larmes avec ses intimes. Nos faiseurs actuels se contentent, je présume, de rire du bout des lèvres, quand ils songent à ce qui leur vaut quelquefois le plus de renommée et d'argent.

Cependant, le chef de l'entreprise avait bien voulu permettre à son camarade de faire aussi quelque chose pour les connaisseurs, si bon lui semblait. On croira volontiers que Mozart profita de la permission. Plus il se sentait honteux et coupable de travailler sous la direction de Schikaneder, et plus il dut chercher à se raccommoder avec lui-même, dans les parties de l'ouvrage qu'on daignait lui abandonner. Le dédommagement fut plus que proportionné au sacrifice et pourtant il ne gâta pas l'affaire. Des beautés musicales du premier ordre passèrent à la faveur des décorations et des machines, des petits couplets et des grands airs de bravoure; l'homme-oiseau et les quadrupèdes humains obtinrent grâce pour Zarastro et sa pupille; le chœur des nègres dansans pour les chœurs de prêtres; la flûte de Pan et les clochettes pour l'ouverture, et voilà comment notre héros sut empêcher que sa gloire, dans l'avenir, ne souffrit d'un trop notable accroissement de sa réputation dans le présent.

Nous devons reconnaître ainsi, dans l'opéra, deux parties tout à fait distinctes, dont la séparation, indiquée par le texte, se prononce bien davantage encore dans le style de composition. L'une demeurée à l'ombre, pour ainsi dire, du vivant de Mozart et longtemps après sa mort, comprend les rôles de Zarastro, de Tamino et de Pamina; les chœurs et marches des prêtres d'Isis; presque tous les morceaux d'ensemble; les finales (le dernier surtout) et l'ouverture. Dans l'autre partie, se trou-

vent les élémens de la vogue primitive de l'ouvrage : la Reine de la nuit avec ses airs de bravoure en *riqui-qui ;* Papageno et Papagena ; Monostatos et ses nègres, plus leurs cousins, les lions et singes mélomanes, qui viennent écouter le solo de flûte ; en un mot, les imaginations les plus dignes du cerveau de Schikaneder, entées sur des mélodies faciles, agréables, même aujourd'hui, et qui devaient l'être beaucoup dans leur jeunesse. C'est là principalement ce qui obtint partout en Allemagne, à la ville et aux champs, au salon et au cabaret, une faveur qui se soutenait encore en 1811, époque à laquelle, tout jeune encore, je quittai ce pays. Bientôt, les amateurs parisiens mêmes, oubliant Gluck et Piccini, chantèrent à qui mieux mieux : *La vie est un voyage, tâchons de l'embellir,* ce qui traduit avec une étonnante fidélité le texte allemand : *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich,* etc.

Une vogue européenne aussi prolongée n'aurait pu, dans aucun cas, s'attacher à une musique sans valeur. Il est donc certain que les morceaux populaires de la Flûte magique attestent une grande supériorité de talent. Ils prouvent que Mozart a mieux fait que les autres, dans un genre que tout le monde pratiquait alors ; ou, comme Montesquieu le disait de Voltaire, qu'il a eu plus que personne, de cet esprit que tout le monde a. Mérite le plus généralement ambitionné, mais relatif, néanmoins, et conditionnel de sa nature, qui cesse d'être apprécié dans les arts, dès que l'esprit de l'artiste n'est plus celui de tout le monde. Et voilà pourquoi les mélodies favorites que l'Allemagne répétait en chœur, il y a trente ans, ne sont plus entendues aujourd'hui, que comme un écho du passé.

Au premier abord, le livret de la Flûte magique

semble le produit d'un cerveau malade, et malade sans avoir jamais été bien sain. Le délire passager d'un homme, dont une certaine dose d'intelligence eut constitué l'état normal, aurait enfanté quelque chose d'aussi excentrique peut-être, jamais quelque chose d'aussi infiniment plat. Qu'on imagine une fable arrangée comme un mauvais rêve, sans indice de lieu ni d'époque; des personnages sans caractère et sans nationalité; des scènes dont les changemens de théâtre forment l'unique lien; un merveilleux purement oculaire, qui n'ayant de racines dans aucune des croyances subsistantes ou éteintes, ne saurait rien dire à l'imagination de personne. Ajoutez-y l'absence de toute poésie dans les formes: un dialogue de la trivialité la plus révoltante, des vers empruntés aux devises des confituriers, des bouffonneries basses et absurdes, des lazzi où il n'y a pas une étincelle de gaieté, et vous aurez une idée de l'œuvre de Schikaneder.

Mais on s'étonnera moins du degré d'insanité individuelle que cette œuvre suppose, si l'on prend en considération que Schikaneder n'a pas été *créateur,* mais simplement continuateur; qu'il a travaillé d'après les lois d'un genre existant, d'un genre dont les nombreuses productions se composent toutes d'élémens analogues, et sont toutes marquées au coin de la même déraison stupide, toutes écrites du même style abject; genre qui n'a pas de nom et qu'on est obligé d'appeler viennois, à défaut d'une autre épithète. Or, ces sortes de représentations, destinées à amuser les enfans de tout âge et le peuple de toutes les classes, comme le disait très bien Schikaneder, ne peuvent jamais se passer de musique. Les spectateurs mêmes qui ne savent que voir, finiraient par être fatigués de ce long étalage d'objets réels et

fantastiques, qu'on ne saurait imiter artistement au théâtre. Pour empêcher la populace elle-même de bâiller, il eût donc au moins fallu introduire sur ces sortes de tréteaux, le degré d'intérêt dramatique et surtout la gaieté qui règnent au théâtre des marionnettes en bois ; mais attendu que Schikaneder et compagnie se trouvaient incomparablement inférieurs à Polichinelle, sous l'un et l'autre rapports, force leur était d'appeler la musique et la danse, pour mettre quelque chose à la place de l'action, de l'intérêt, de la gaieté, de l'esprit et du sens commun. Ordinairement, sinon toujours, la musique valait le texte. C'étaient des chansons de rue, des valses, des *Ländler*, des tyroliennes, entremêlés, çà et là, de quelques informes ébauches de composition, en manière de duos et de morceaux d'ensemble. Dans nos pièces indigènes, imitées du genre viennois, les valses et les *Ländler* sont remplacés par les danses et les chansons russes et bohémiennes.

C'est là justement ce que Schikaneder demandait à Mozart, et nul doute qu'entre les mains d'un autre compositeur allemand, j'entends de ceux qui auraient accepté une pareille besogne, la Flûte magique ne fût devenue en tout point semblable aux ouvrages dont il a été question. La part que Schikaneder accorda d'avance à la satisfaction personnelle de notre héros, était évidemment une concession désagréable mais forcée, sans quoi Mozart aurait dit non, tout bon enfant qu'il était. Pourquoi alors ne s'être pas adressé à un autre ? Par la raison d'abord que Mozart, quoique fort mal compris à Vienne, y jouissait déjà d'une grande réputation ; et ensuite, par la raison qu'un autre se serait montré beaucoup moins coulant en affaires, selon toute apparence.

Le libretto ne méritant pas une analyse sérieuse,

nous avons cru devoir indiquer ce que voulait l'auteur, plutôt que de nous appesantir sur ce qu'il a fait. Le rôle de l'oiseleur, que Schikaneder s'était précieusement réservé, contenait une allégorie dont le sens propre lui était directement applicable. Il fallait que l'oiseleur préparât avec industrie sa glu et ses pipeaux; car, à moins de prendre force oiseaux payans, il mourait de faim, le misérable. s'il n'allait vivre en prison. Conçu sous de tels auspices, dans l'imaginative d'un histrion timbré, le poëme de la Flûte magique alla se placer tout naturellement, comme œuvre littéraire, de plusieurs crans au-dessous de *Cosi fan tutte*, tant pour l'invention que pour le style.

Comme œuvre littéraire, sans aucun doute; mais comme sujet d'opéra, la Flûte magique ne valait-elle pas un peu mieux que *Cosi fan tutte*, à en juger d'après les partitions? Du moins, la pièce allemande avait pour fondement un merveilleux qui a fourni au compositeur des scènes charmantes. J'admire ces scènes autant que personne, mais je n'en demeure pas moins convaincu que si, au lieu de Schikaneder, Mozart avait eu affaire à un homme quelque peu lettré, le merveilleux du sujet, ou tout autre merveilleux quelconque, eût produit bien davantage.

Des êtres, en dehors de la réalité, ne peuvent avoir une vie poétique que dans les limites du possible moral. Ils ne sauraient nous intéresser qu'à deux conditions: par les différences, qui tracent entre eux et nous une ligne de démarcation invariable et profonde, et par les rapports qui les lient à l'espèce humaine et les y assimilent jusqu'à un certain degré. De même qu'il ne nous a pas été donné de nous représenter des créatures intelligentes, sous un extérieur dont les formes humaines

n'auraient pas fourni le type, de même nous est-il impossible de leur prêter un mode d'activité intellectuelle, qui fût contraire aux lois de notre entendement, et indépendant des ressorts qui déterminent le jeu de nos passions. L'artiste, qu'il soit poëte, peintre ou musicien, n'atteint ici à la vérité idéale, que par l'alliance des deux conditions dont j'ai parlé. Toujours la nature des êtres surnaturels, appelés à jouer un rôle dans quelque œuvre d'art, doit reproduire ne fut-ce qu'un des élémens qui se réunissent dans le tracé complet d'un caractère humain ; je veux dire qu'il faut y reconnaître, avant tout, ce qu'il y a de collectif ou de généralement distinctif, dans l'espèce à laquelle l'individu fantastique est censé appartenir. Que si les données du sujet le permettent ou même l'exigent, il faut y pouvoir démêler aussi quelques traits d'individualisme. Dans le *Freyschutz,* par exemple, Samiel, le chasseur noir, n'a et ne pouvait avoir d'autre caractère, que celui attribué à tous les esprits infernaux. Dans *Robert-le-Diable,* au contraire, le principe de malfaisance qui tient en Bertram à sa nature de démon, se trouve combattu et neutralisé par l'amour paternel, la plus douce et la plus touchante de toutes les affections humaines. Les sentimens individuels le mettant ainsi en opposition flagrante avec l'esprit de corps, il en devient un diable pour rire et un père assez étrange, bien qu'intéressant quelquefois et très dramatique, surtout dans l'admirable trio du cinquième acte. Quoiqu'il en soit, Bertram remplit au moins les conditions essentielles de tout personnage dramatique, homme ou démon. On sait d'où il vient, (notion capitale quand on a affaire à des esprits) qui il est, et ce qu'il veut.

Dans la Flûte magique, tout manque, jusqu'à ces

notions premières. Les personnages réels ou humains, en apparence, se confondent avec ceux qui auraient pu contenir un germe de supernaturalisme. Les uns ont trop peu de corps pour être de véritables hommes ; les autres semblent trop matériels pour prétendre au rang d'esprits. Ce sont toutes créatures équivoques, hybrides, automatiques, sans physionomie collective ni individuelle, également en dehors du réel et de l'idéal. Ainsi, la *Reine de la nuit,* cette Junon d'un Olympe ignoré, tombe des nues ; elle a une robe parsemée d'étoiles ; elle a dans son garde-meuble des flûtes et des clochettes enchantées ; mais elle a aussi des poignards pour ses vengeances et une fille nubile, qu'elle destine à un prince d'abord, et veut ensuite marier à un esclave noir. Ses trois dames d'atour pourraient bien faire penser, à la vérité, par leur manège dans l'introduction, et leurs cancans dans le quintette du second acte, qu'elles ont réellement l'honneur d'appartenir au sexe féminin ; mais elles tuent des monstres et s'en vont par la trappe ; mais ces trois femmes n'ont qu'une voix et un geste ; leur rôle est nul ; leur langage est celui des grisettes viennoises. Fées ou simples mortelles, elles ne semblaient pas devoir rapporter grand'chose au musicien, et pourtant dans l'introduction et le quintette du premier acte, elles ont rapporté beaucoup.

Zarastro, qui vivait indubitablement à une époque où la loi contre le cumul des places n'existait pas, réunit, en sa personne, les fonctions de roi, de prêtre, de philosophe-moraliste et de thaumaturge. En sa qualité de roi, il se fait traîner par des lions ; en sa qualité de prêtre, il marie les jeunes garçons à de jeunes filles qu'il enlève à leurs parens et tient en réserve pour ses adeptes ; en sa qualité de thaumaturge, il commande à

l'orage de gronder et au soleil de luire, et il fait appliquer la bastonnade à ses esclaves, en sa qualité de philosophe-moraliste apparemment. De ces caractères si bien mêlés, la musique ne lui en a conservé qu'un seul, le plus indélébile de tous : le caractère sacerdotal.

Quant aux trois génies, (drei Knaben) le but esthétique de Schikaneder, en les créant, a été de les promener en l'air, suspendus à une corde. Mais qui sont-ils ces génies? Serviteurs du cachet de Salomon ou de la lampe d'Aladin, est-ce l'Orient qui nous les envoie? sont-ils citoyens du royaume des fées, ou membres de la famille des esprits élémentaires? Rien de tout cela. Ce sont des êtres vagues et sans nom que l'on voit aller et venir, comme une malle poste établie entre les états de la Reine nocturne et l'empire solaire de Zarastro; et aux ordres de l'une et l'autre puissances belligérantes, comme les Juifs habitant les pays de frontière. Les génies ne se montrant jamais en même temps que les dames, ces six rôles, ou plutôt ces deux rôles triples, sont toujours remplis par les mêmes sujets. Cependant, comme les apparitions des génies se liaient à des situations moins triviales que celles de l'autre trio, et comme le texte de leurs chants offre aussi beaucoup moins de prosaïsmes ignobles, le compositeur a pu les revêtir de formes plus dégagées de matière. Il l'a pu dans quelques scènes, mais non toujours. Et voilà le merveilleux de Schikaneder!

En fait de personnages quasi naturels ou humains, restaient Tamino et Pamina. Tamino, le plus fade des amoureux d'opéra, le plus imbécile des princes, le plus lâche des premiers ténors, qui s'évanouit à la vue d'une couleuvre, qui va combattre, avec une flûte, le redoutable magicien Zarastro, parce qu'on lui a montré un

portrait de femme, et qui passe en transfuge à l'ennemi, parce que celui-ci lui en promet l'original. Pamina vaut un peu mieux. Qu'est-ce encore, cependant, qu'une fille de haut lignage, une prima Donna sentimentale. qui chante des duos érotiques avec le bouffon Papageno. mauvaise variante du Çasperl viennois; qui s'endort pour donner à un nègre, l'occasion de la baiser au clair de la lune, et qui va bravement se tuer enfin, parce qu'un jeune homme, qu'elle a vu à peine, ne lui a pas adressé la parole, dans une circonstance où il lui était ordonné de se taire! Et voilà les héros du drame.

Jugez de la position d'un musicien, que le parolier jette et balance ainsi dans le vide, sans qu'il puisse jamais ni prendre terre, ni s'accrocher aux nuages!

Si l'on croyait à une proportionnalité toujours exacte de la musique, au livret d'un opéra, comme celle qui existe entre l'effet et sa cause immédiate, on devrait tâcher de découvrir, à tout prix, une idée dans le fatras de Schikaneder, une idée latente et très latente, mais d'assez haute valeur néanmoins, pour avoir contenu en germe toute la partition de Mozart. On trouve toujours lorsqu'on cherche bien. On trouva donc que l'idée du poëte avait été: *l'apothéose de l'ordre des francs-maçons; symboliquement: le combat de la sagesse contre la folie, de la vertu contre le vice, de la lumière contre les ténèbres.* Traduction littérale. Il se peut très bien, assurément, que Schikaneder ait eu cette idée-là; elle serait digne de lui; mais il serait difficile de deviner ce qu'elle aurait pu valoir au musicien. Et d'abord, le contraste de la lumière et des ténèbres, musicalement parlant, ne se trouve pas dans la Flûte magique. Ceux qui auraient dû y personnifier les ténèbres, la Reine nocturne, ses trois dames et

Monostatos, je suppose, n'ont de noir que la couleur des robes et de la peau ; leurs chants ne sont pas ténébreux du tout, et ils ne pouvaient pas l'être. Sottise pour sottise, valait donc mieux, et infiniment mieux, prendre les personnages au propre qu'au figuré, voir en eux les héros d'un mauvais conte, et non des êtres allégoriques, toujours si froids en poésie, en musique impossibles. Et puis qu'auraient représenté, je vous prie, Zarastro, avec son temple de la sagesse, ses prêtres et ses mystères ? Une espèce de club moderne, une confrérie mangeante, buvante, chantante et fantasmagorisante, quand elle ne faisait pas plus mal. La belle sagesse que voilà !

Voyons cependant s'il n'y aurait pas moyen de découvrir un autre sens à cette œuvre qui parait n'en avoir aucun ; une autre cause génératrice des merveilles de la partition ; une idée enfin que l'on puisse admettre, sans s'exposer à calomnier Schikaneder.

Mozart n'avait plus que quelques mois à vivre, lorsqu'il se chargea de composer la Flûte magique. Ses forces étaient tombées au point, qu'il lui prenait des défaillances fréquentes, en écrivant. Et pourtant il travaille avec ardeur à cet opéra qui semble l'intéresser beaucoup, en dépit de tout ce qui aurait rebuté un autre. Là-dessus se présente le fatal messager, commandataire du Requiem. Pour qui cette commande mystérieuse ? et la voix terrible qui parlait si souvent à l'homme prédestiné, répondit : pour toi-même ! Dès lors, l'idée fixe du poison qu'on lui aurait donné, vint le saisir et hâter sa fin.

Déjà si faible, si voisin de la tombe, Mozart ne devait plus être dominé, comme autrefois, par la fougue des penchans sensuels. Ce n'était plus le Mozart de *Don*

Giovanni. Mais, d'un autre côté, il n'est pas rare que les facultés aimantes s'exaltent en s'épurant, chez de jeunes malades; qu'elles atteignent à une plus haute puissance de spiritualisme et de poésie, à raison même de l'épuisement physique. Quand cette décadence est assez avancée, pour ne plus laisser beaucoup d'espoir à l'individu qui la subit, l'amour, dépouillé de quelques unes de ses applications terrestres, manquant d'actualité, se réfugie volontiers dans les souvenirs; il prend les teintes du prisme magique, à travers lequel nous voyons le passé; il parcourt successivement toutes les cordes élégiaques, les tons mineurs de l'âme; et, quand l'ordre invariable de la modulation psychologique a enfin ramené une harmonie majeure, l'amour remonte vers sa source. Il évoque de mystiques images; il se berce en d'ineffables pressentimens; il devient religion et poésie religieuse: le culte et le désir du beau inconnu.

Il n'est pas un de mes lecteurs musiciens, je dois le croire, qui ne sente à quel point le caractère des plus belles scènes de la Flûte magique, concorde avec les phénomènes moraux, dont j'ai rappelé l'origine et la succession. Mais de telles analogies n'auraient pu se développer dans une musique de théâtre, s'il n'y avait eu, pour cela, des occasions ou tout au moins des prétextes dans le livret, que je vais examiner brièvement sous ce dernier rapport.

Dans l'amas de scènes incohérentes que le parolier avait imaginées, pour l'occupation des yeux, il s'était glissé, comme par mégarde, quelques lieux communs de sentiment, de ces données lyriques qui, dans leur abstraction ou leur généralité même, suffisent toujours pour prêter à la musique vocale, la couleur et l'expression qui lui sont les plus favorables. Avec ces lieux

communs, un homme de génie pourra toujours créer de beaux chants, vrais, expressifs et même sublimes ; mais, pour les grands effets qui appartiennent exclusivement à la musique de théâtre, les momens lyriques, tout seuls, ne suffisent plus, s'ils ne sont amenés et motivés par la marche du drame, et portés par la force des caractères et des situations, à un degré d'énergie saisissante. Voilà pourquoi des musiciens du second ordre ont pu, avec d'excellens canevas, produire des partitions très dramatiques, tandis que Mozart lui-même n'y a pas réussi, ou, pour mieux dire, n'y a pas songé, avec un livret vide de situations et de caractères.

De quelle nature étaient donc les lieux communs lyriques, jetés çà et là, à travers les deux actes de l'opéra ? En y regardant bien, nous nous assurons que tous, à peu près, se rattachent à un ordre d'émotions religieuses et élégiaques. La plainte et la rêverie, le regret du passé et une tendance mystique s'y prononcent. Pur hasard dans cette œuvre de folie. D'accord, mais joignons ces données éparses, et nous les verrons se grouper, à notre grande admiration, en une sorte de foyer symbolique qui nous renverra, trait pour trait, l'image de celui qui avait à s'y reconnaître. Le texte même, le texte, tout plat qu'il est, semble presque toujours une allusion à l'état moral du compositeur :

Dies Bildniss ist bezaubernd schön.
(l'air du ténor)

Un des refuges les plus doux d'une imagination malade, c'est le souvenir des jours d'adolescence auxquels ce texte ramenait notre héros, de ces jours où le cœur, vierge encore, poursuivait une image dont les yeux n'ont jamais contemplé le type, et que la fantaisie

seule avait rêvée, dans quelques unes de ses extases les plus lucides.

Zum Ziele führt dich diese Bahn.
(Finale du 1er acte)

Mozart touchait au terme de sa carrière; il entrevoyait le but ; le tombeau, à deux pas, dans le présent ; dans l'avenir, une immortelle gloire.

Ja ich fühl's, es ist verschwunden.
(La cavatine de Pamina)

Oui, je sens que tout est fini pour moi ! N'est-ce pas le triste thème, d'où découlaient et où allaient aboutir alors, toutes les pensées du musicien ?

Ailleurs, les idées et les émotions religieuses trouvaient, pour s'épancher, des textes empreints d'une couleur toute chrétienne, qu'on est assez étonné de voir dans un livret de l'espèce de celui-ci.

Zarastro appelle la protection des dieux sur ceux qui sont en danger de mort ; puis il ajoute :

Doch sollten sie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf;
Nehmt sie in eurem Wohnsitz auf.
(Invocation à Isis et Osiris)

Lorsque Tamino est amené devant les portes mystérieuses qui ne s'ouvrent qu'une fois pour l'initié, nous entendons :

Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
(Finale du deuxième acte.)

La puissance de l'harmonie, représentée par la flûte enchantée, va guider les aspirans dans les avenues ténébreuses où ils s'engagent :

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstere Nacht.
(Finale du deuxième acte)

Au commencement de ce même finale, les génies annoncent l'aurore d'un nouveau jour et le bonheur des initiés :

Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Hé bien, c'est là que doublement inspiré, par des intentions tout à fait musicales en elles-mêmes et par l'étonnante affinité qu'elles devaient avoir avec l'état habituel de son âme, Mozart se montra lui, autant qu'il le fut jamais. Voilà qui prédomine aujourd'hui immensément et resplendit d'un immortel éclat dans la partition, avec quelques autres morceaux, que favorisaient des textes analogues. Le comique et le tragique du sujet, c'est-à-dire l'action, le drame même, a été laissé plus ou moins en demi-teinte, et nous y voyons aujourd'hui les parties faibles de l'ouvrage. Il serait donc vrai de dire que cet opéra est le moins dramatique des opéras de Mozart, puisque ses beautés les plus éminentes se rattachent, à peu près toutes, à un ordre de situations morales qui peuvent bien entrer épisodiquement dans le drame, mais n'en sauraient jamais constituer l'essence. Le drame vit d'action et de passion agissante. Or, quel est le style des plus grandes scènes de la Flûte magique ? Celui de l'oratorio et même quelquefois le haut

style d'église, dans toute la grandeur et l'austérité de ses anciennes formes.

D'ici, nous apercevons enfin l'idée qui a fécondé le poëme et tiré une moisson si merveilleuse, du terrain le plus aride, le plus incultivable en apparence. Cette idée, latente dans le principe pour tout le monde, si ce n'est pour Mozart, était évidemment l'initiation, non pas aux mystères d'Isis ou à ceux de l'ordre maçonnique, mais aux mystères que le chrétien mourant entrevoit par les portes ouvertes du tombeau. Zarastro et ses prêtres sont de vrais prêtres, dans la partition, et l'instrument enchanté, la flûte, n'est elle-même que le symbole des révélations inarticulées et intuitives de la musique sur les choses d'outre-tombe, révélations dont Mozart devait sentir la portée, mieux que tout autre assurément.

Essayons de confirmer, dans les voies de la critique musicale, ce que nous avons cherché à établir dans cette espèce de préface.

Don Juan et la Flûte magique sont les seuls opéras de l'auteur qui aient une introduction proprement dite. Celle du dernier opéra est un chef-d'œuvre de grâce et d'élégance. Un *Allegro agitato* mineur se fait entendre au lever de la toile. On voit Tamino, poursuivi par la couleuvre. L'alarme ne dure qu'un moment, et le musicien a fait preuve de goût, en abrégeant un spectacle ridicule qui visait au pathétique. Arrivent les trois dames, pour tuer le monstre, chanter victoire et se disputer à qui sera la gardienne du jeune homme évanoui. Matière assez pauvre ; texte fade, auquel Mozart ne s'est pas trop attaché et qu'il a tourné en un délicieux mais savant badinage, classique par les formes du style, romantique et légèrement fantasque par la couleur. C'est

une brouille, pour un jouet, entre petites filles qui font assaut de bavardage mutin et de coquetterie espiègle. Le babil, moitié querelleur et moitié en à parte de ces donzelles, appelait le style intrigué, les imitations et les répliques de la phrase, et le compositeur n'était pas homme à y manquer. Ce qui donne surtout aux trios des dames et des génies un coloris idéal plein de charme, c'est le rôle qu'y joue le contralte. D'ordinaire, cette partie est la moins sensible de l'accord dans les morceaux à plusieurs voix; mais, comme elle se trouve être ici la plus grave, on lui a donné l'allure caractéristique d'une partie fondamentale, quelquefois même avec suppression de la basse d'orchestre et autres instrumens du diapason viril qui ont coutume de la doubler. L'effet de cette basse féminine, conduite avec une docte et mâle hardiesse, tient de l'enchantement. On y sent la féerie du sujet, pourvu que le contralte ait le vrai timbre.

Voici le N° 4, un des plus suaves et plus admirables airs de ténor qui existent. Rien d'arrêté d'abord, pas de figures et presque pas d'accompagnement; un rhythme vague. A peine l'orchestre a établi le mode, *mi* bémol majeur, que la voix fait entendre une longue exclamation: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön!* un de ces *Ah!* qui renferment toute une destinée, pour parler le jargon de nos romans modernes. Quelques doutes, bientôt résolus, sur la nature du sentiment qu'il éprouve, viennent traverser l'émotion croissante de Tamino; des phrases de mélodie alternent avec des phrases déclamées, quelques répliques instrumentales surgissent; la modulation parait hésiter, comme si elle était à l'affût d'une cause déterminante, pour prendre une marche plus décisive. Mais, quand de question en question sur son état, le jeune homme aborde enfin la plus importante pour

lui et pour Mozart: *Si l'original de ce portrait était là, que ferais-je?* alors le *moi* humain se dévoile dans ses plus intimes profondeurs; vous le voyez en travail de la réponse. (Mesures 33-42) A-t-on jamais rendu avec cette vérité psychologique, avec ce charme divin, l'espèce de défaillance voluptueuse, accompagnée de tremblement et de frisson, qu'éprouve une organisation vierge, dans ses premiers essais à deviner l'amour; la pulsation des fibres les plus délicates du cœur ne se fait-elle pas sentir dans l'accompagnement, et quoi de mieux trouvé que la pause générale qui remplit la 43me mesure? Tamino y est enfin; les yeux du portrait, toujours plus expressifs, lui ont dit le mot de l'énigme, mais la respiration lui manque en l'apprenant. Donc, si elle était là? — Oh qu'elle vienne maintenant, Tamino sait ce qu'il y a à faire. Il la pressera contre son cœur et elle sera à lui pour toujours. *Bravissimo!* voilà qui conduit l'amour à son but et la progression musicale à son terme, qui achève admirablement le moment lyrique et permet au compositeur de finir de même. Après la pause, plus d'hésitation, plus de phrases déclamatoires et interrogatives. Il fait jour dans l'âme du personnage; un immense désir de possession le tient; la mélodie coule à flots. Il n'y a pas de pendant à cet air, même dans le répertoire mozarien.

En suivant l'ordre des pièces qui devaient former *la part des connaisseurs*, nous arrivons au quintette commencé et terminé dans un billard de Prague. L'étoffe poétique est encore bien peu de chose ici. On attache un cadenas sur la bouche de Papageno et on le lui ôte; les trois dames remettent une flûte à Tamino et un carillon portatif à l'oiseleur; elles leur donnent l'itinéraire qui doit les conduire à la résidence de Zarastro

et finissent par leur souhaiter bon voyage. Ce texte n'était guères plus gênant que *l'impensata novita* du sextuor de *Don Giovanni;* il laissait une latitude honnête au libre arbitre du musicien qui pouvait, par cette raison, le marquer à son cachet particulier. Le quintette *hum, hum* est très original, et de cette originalité gracioso-romantico-fantasque qui est le caractère d'à peu près toutes les scènes du même genre dans notre opéra. Ses mélodies, légères et faciles jusqu'à la popularité, s'enchainent avec ce naturel auquel on reconnait de suite les idées de première intention; les figures d'accompagnement sont pleines de grâce, et la modulation, quoiqu'invariablement circonscrite à la banlieue du mode, devient frappante en certains endroits. Quelques phrases syllabiques de l'*Allegro*, les plus agréables à mon avis, ont la marche et la désinvolture piquante d'un *scherzo* instrumental: *Sil-ber-Glöckchen—Zau-ber-flöten* etc. Tout est magie et prestige dans *l'Andante* qui termine ce délicieux quintette. Le souffle des régions invisibles nous arrive, par le tube des clarinettes et des bassons, en ternaires mystérieux qui se suivent à petite distance harmonique, mais d'une manière insolite et frappante néanmoins, vu le mélange des accords de sixte avec les accords parfaits et du majeur avec le mineur. Cette ritournelle, prélude du chant vocal et identique avec lui, nous montre d'avance les guides aériens qui doivent conduire Tamino et Papageno au pays des mystères. *Drei Knäbchen* etc.

Dans le premier acte, jusqu'au finale inclusivement, nous voyons Mozart et Schikaneder régner et abdiquer tour à tour, comme faisaient les deux rois de Sparte. Après le quintette N° 6, venaient le trio N° 7 et le duo N° 8, sur lesquels le chef de l'entreprise avait un

droit exclusif et inattaquable. Le trio commencé de part et d'autre avec une apparence de sérieux, aboutit à la rencontre de Papageno et de Monostatos qui se prennent mutuellement pour le diable, et détalent, en criant hu! hu! hu! hu! Il a le mérite d'être très court, et en cela Mozart trichait ordinairement son camarade. Quant au duo, il a été écrit de la meilleure encre de Schikaneder et avec une plume taillée, tout exprès, pour apprendre au siècle et à la postérité, que : *les hommes capables de ressentir l'amour, ont toujours un bon cœur ; qu'alors, le premier devoir des femmes est de partager ce doux penchant ; qu'un mari et sa femme, et une femme et son mari, sont limitrophes de la divinité.*

Mann und Weib
Und Weib und Mann
Gränzen an die Gottheit an.

Que diraient à cela, l'excellente Madame George Sand et la compagnie littéraire, pour l'abolition du mariage, qui s'est formée sous ses auspices? Vous comprenez qu'un texte où de la si haute morale réfléchissait l'éclat d'une si haute poésie, un duo à la fois érotique et didactique, entre l'héroïne et le bouffon de la pièce, ne pouvait être abandonné à la discrétion du musicien. Il fallut aider le pauvre ignorant; il fallut, nous dit M.r de Nissen, *lui faire recommencer cinq fois sa besogne* et presque travailler pour lui. D'après une tradition assez répandue, c'est Schikaneder lui-même qui aurait fourni le motif du duo, comme il aurait inventé également le motif du *Vogelfänger*. Si la chose était vraie, nous dirions, avec un personnage des *Brigands* de

Schiller, qu'il est arrivé, une fois, à un pourceau aveugle de trouver un gland, car le duo est précisément ce qu'il devait être. Pamina, un des rôles nobles de la partition, et Papageno, rôle facétieux et bas, mettent leurs voix en commun pour célébrer l'amour. L'amour est un grand principe d'égalité; il élève l'homme du peuple, et fait descendre les grands des sommités de leur position sociale. Les distances se rapprochant ainsi moralement, la musique avait, de même, à trouver un milieu où la fille de haute naissance et de haute dignité musicale, et le bouffon plébéien, pussent, se joindre; l'une, sans déroger, l'autre, sans revêtir la noblesse d'un premier emploi lyrique, à laquelle sa nature de Papageno ne lui aurait jamais permis d'atteindre dans aucun cas. De cette donnée, supposé qu'elle fût bien remplie, devait résulter une composition accessible et bien venue à tous, éminemment populaire, mais non basse et commune, comme, par exemple, le duo entre Papageno et Papagena, qui sont deux êtres homogènes. Tel est aussi, ni plus ni moins, le duo: *Bey Männer, welche Liebe fühlen.* Jamais musique plus simple ne charma davantage ses auditeurs. Elle plait encore, malgré l'énorme consommation publique et domestique qu'on en a faite; car, il n'est bonne mère de famille ou grand-maman, dans toute l'Allemagne, qui ne se souvienne d'avoir chanté, avec son mari d'abord, pendant les lunes de miel, et plus tard avec les amis de la maison, doués d'une basse-taille raisonnable: *Bei Männer welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht.*

Puissent mes lecteurs avoir partagé l'intérêt avec lequel je me suis arrêté à ce morceau. Quoi de plus curieux, en effet, que de voir un musicien, le talent et la science incarnés, et un esprit prime-sautier s'il en fut

amais, recommencer sa besogne jusqu'à cinq fois, tel qu'un écolier imbécile, subir des amendemens que le moindre croque-note eut regardés comme une injure, adopter les idées musicales de Schikaneder, au lieu de lui jeter la partition à la tête, et pourquoi ? pour ne pas *désobliger* l'impudent vaurien, qui osait mettre sa longanimité à d'aussi incroyables épreuves !

Le finale, N° 9, s'ouvre par l'apparition des trois génies. Je dis apparition, car c'en est bien une dans la musique ; mais calme et placide, autant que celle de Don Giovanni avait été effroyable. Une douce solennité et, en même temps, je ne sais quel sourire d'éternelle béatitude, pénètrent ces accords diaphanes. Cela tient, tout ensemble, des mystères du temple et des plus suaves hallucinations du conte arabe. Involontairement, l'imagination prend son vol vers ces royaumes enchantés, dont parlent aussi nos contes russes ; terres lointaines et inconnues où rien ne périt, rien ne change ; où les astres ne connaissent ni lever ni coucher ; où le corps se nourrit d'un nectar lumineux et l'âme d'une poésie intarissable ; où les ravissemens d'amour durent plus que les empires, et paraissent n'avoir duré qu'une heure. *Zum Ziele führt dich diese Bahn.* La teinte de merveilleux, si habilement fondue dans cette harmonie transparente, résulte en partie de l'emploi d'un moyen, que Mozart avait déjà appliqué avec tant de bonheur aux deux scènes fantastiques de Don Juan, et qui consiste dans le prolongement continu d'une note. Déduisez ici, de la masse tonique, le *sol* prolongé des flûtes, des clarinettes et des hauts trombones, et la pièce devient méconnaissable, quoique la mélodie et l'harmonie restent absolument les mêmes. Tâchons de nous rendre compte de la puissance analogique de ce procédé, dont la découverte

ou du moins les plus heureuses applications, sous deux aspects contraires, appartiennent à Mozart.

Quel que soit le caractère d'une vision, douce ou terrible, céleste ou infernale, l'imagination est toujours disposée à se représenter les habitans de l'autre monde; dans une sorte d'immobilité, qui témoigne qu'ils ne vivent point de notre vie organique; ou, si l'imagination leur prête un geste, ce geste fatal sera toujours le signe de quelque arrêt du destin. Mais il nous parait, qu'en général, leurs mouvemens ne doivent pas être déterminés par un acte de la volonté, comme les nôtres, et qu'ils dépendent du caprice des élémens, auxquels l'esprit a incorporé sa substance, pour se révéler à l'organe de la vue. L'apparition flottera au gré du nuage ou de la flamme bleuâtre, qui lui servent de cadre mobile, tandis que les traits du simulacre restent toujours armés de leur expression immuable et de ce regard fixe; où nul battement du cœur ne se trahit, de ce long regard qui fascine, enchaîne, désorganise la créature vivante, et qui finirait par l'anéantir de ravissement ou d'horreur, s'il plongeait trop longtemps sur elle. Voilà quel est le sens de la note continue. Mais, d'autre part, comme la musique a l'avantage de pouvoir rendre les choses d'une manière objective et subjective, à la fois, c'est-à-dire de peindre simultanément l'objet et les impressions qu'en reçoit l'âme de celui qui le contemple, la note fixe aura à traverser une harmonie, qui suivra les fluctuations du mouvement psychologique, déterminé par la présence du surnaturel. Lorsque la manifestation en est effroyable, comme dans Don Juan et le Freyschutz, (*)

(*) Nous voulons parler du chœur sublime qui ouvre la scène de la conjuration, dans la vallée du loup.

ce mouvement est fiévreux, voisin du délire, accompagné de symptômes qui varient d'un extrême à l'autre: aspersions brûlantes et sueur glacée, immobilité d'apoplectique et tremblement convulsif. Alors, la modulation aura une marche analogue, pleine de trouble et d'écarts: la note fixe apparaîtra sous les significations harmoniques les plus diverses, les plus lointaines et les moins prévues. Que si la vision, au contraire, est d'une nature béatifique, l'harmonie doit réfléchir ce calme profond et délicieux, où l'homme extérieur paraît enseveli dans l'état d'extase; et, en pareil cas, la note continue peut demeurer bornée à ses acceptions harmoniques les plus proches. Ainsi, dans le *Larghetto* qui nous occupe, nous la voyons figurer uniquement comme quinte de l'accord tonique et comme fondamentale de l'accord dominant, avec et sans la septième. Quoi de plus simple, et quelle magie d'effet néanmoins!

Après le trio des génies, on trouve encore plusieurs détails remarquables dans le finale du premier acte: un beau récitatif obligé, et les belles réponses du chœur invisible à Tamino; un très joli canon à deux voix, un dialogue, construit avec beaucoup d'art et d'agrément, sur une figure instrumentale donnée: *Nun stolzer Jüngling* etc. et le dernier chœur *Presto*, une espèce de *Hourra!* en l'honneur de Zarastro, pour que la toile tombât allégrement et brillamment. Somme toute, néanmoins, ce finale pourrait être jugé le plus faible qui soit sorti de la plume de Mozart. Mais c'est qu'aussi dans le livret, ce finale-là ne ressemble pas le moins du monde à un finale. Au lieu d'une filiation de scènes liées dramatiquement, d'une action agissante, compacte et progressive, nous avons ici quelques petits tableaux, chacun avec son cadre à part, et isolés les uns des

autres, par des changemens de décoration. Et tous ces petits tableaux sont misérables, anti-dramatiques et anti-lyriques au dernier point. Tamino qui joue de la flûte et les animaux qui l'écoutent ; puis l'oiseleur et la princesse qui, pressés de fuir, s'arrêtent pour discuter, en tierces, les avantages qui résultent d'une bonne paire de jambes: *Schnelle Füsse*, etc ; puis les nègres qui dansent aux sons d'un carillon de poche ; puis Zarastro qui revient de la chasse, qui ordonne de bâtonner Monostatos et dont on célèbre la sagesse, si bien démontrée par le fait de cette bastonnade. Je vous prie de bâtir avec cela un finale, comme ceux de *Don Juan* et de *Cosi fan tutte ?*

Le deuxième acte s'ouvre par une marche de prêtres, laquelle est un emprunt que Mozart a fait à son *Idomeneo,* trésor enfoui, dont il se permettait, de temps en temps, d'extraire quelques lingots, pour les remettre en circulation. Si ces autoplagiats avaient besoin d'une autre excuse, nous dirions que le compositeur, en revenant sur ses idées, ne laissait pas que de les enrichir quant au fond, et de les perfectionner quant à la forme. Comparez les deux marches, et voyez combien celle de la Flûte magique l'emporte sur son modèle, et par la beauté du dessin et la richesse de l'instrumentation, et par la majesté de son caractère hautement sacerdotal. La première version est une ébauche, la seconde, un tableau achevé de main de maître.

Une invocation suit la marche des prêtres, précisément encore comme dans *Idomeneo ;* mais, cette fois, au lieu d'avoir à signaler un nouvel emprunt, nous devons constater une opposition très remarquable. Autant l'invocation à Neptune rappelait les images du culte payen, autant le travail d'orchestre en était orné

et le style fleuri, autant la prière à Isis et Osiris se rapproche, dans son auguste simplicité, du chant choral, tout en conservant la période nombreuse et le flux mélodique, qu'on aime à retrouver dans un air d'opéra. C'est l'harmonie, celle du chœur surtout, au milieu et à la conclusion de ce chant divin, qui lui donne un goût prononcé de musique d'église. L'accompagnement est uniment plaqué sur le dessin mélodique, en accords larges et nourris, de l'effet le plus grandiose. Point de violons ici, point de flûtes; mais des violes, un violoncelle, des bassons et des trombones, harmonie grave et puissante, du milieu de laquelle la voix du pontife monte solitaire vers le ciel, comme une vaste colonne d'encens. Elle résonne (c'est-à-dire qu'elle devrait toujours résonner) comme ces voix de chapitre qui, rivalisant de puissance avec l'orgue et le serpent, ébranlent l'enceinte des vieilles cathédrales et trouvent des échos si profonds dans l'âme des fidèles. Sublime, du commencement jusqu'à la fin. Le rôle musical de Zarastro se maintient invariablement à cette hauteur.

Passant le duo N° 12 et le quintette N° 13, composé sur des paroles en quelque sorte incomposables, nous dirons un mot du N° 14. C'est l'ariette du nègre qui veut donner un baiser à Pamina endormie, laquelle ariette rentrait, sans contestation, dans le domaine de Schikaneder. Elle est d'une mélodie insignifiante et commune, que le musicien a pourtant rendue assez originale, à l'aide de l'instrumentation. Les violons qui vont avec la voix, à la double octave aiguë, les passages de la petite flûte, roulant comme le galoubet qui annonce, au loin, quelque spectacle rustique, la montre d'un ours apprivoisé par exemple, la multitude de traits, en doubles croches, que l'orchestre exécute à l'unisson, tout

cet accompagnement d'une forme et d'une élévation si insolites, donne au morceau un caractère de crudité sauvage et d'allégresse grossière, parfaitement en harmonie avec les intentions brutales et la noire figure de Monostatos.

A compter d'ici, les grandes beautés se pressent dans le deuxième acte et le remplissent jusqu'au bout, sauf quelques légères intermittences occasionnées, tant par la bigarrure et la disparate des scènes qui se partagent entre les notabilités et la plèbe du drame, que par la clause fondamentale du contrat, que le musicien avait passé avec le directeur. La Reine nocturne, dont Mozart accommoda la partie aux moyens extraordinaires de sa belle-sœur, Hofer, s'était signalée déjà, dans le premier acte, par un air de bravoure désespérée. Mais le second air : *Der Hölle Rache*, auquel nous arrivons maintenant, est bien autre chose encore. Il n'y a pas de milieu pour la chanteuse qui voudrait dire textuellement ce terrible morceau. Ou il faut qu'elle arrive *aux étoiles*, si son *fa* suraigu est assez net pour la porter jusques-là ; ou, n'y pouvant atteindre, il lui faut cacher la honte et les meurtrissures de sa chute, sous la trappe que le parolier ouvre tout exprès pour elle, dans la prévision d'un cas aussi funeste. La transposition donne un moyen facile et généralement usité, pour ne pas courir pareille chance, et conserver à l'ouvrage le seul morceau de passion énergique et fulminante qui s'y trouve. Rien de plus beau que la partie déclamatoire de cet air et la phrase de récitatif qui le termine. Il a cependant, pour nous le grand désavantage d'être surchargé de traits en *staccato*, qu'on n'aime plus aujourd'hui et on a bien raison ; mais il serait encore facile d'y remédier, par le changement des croches pointées, en

doubles croches liées, sur les mêmes figures mélodiques, au moyen de quoi on obtiendrait des roulades superbes.

Immédiatement après ce bouillant appel à la vengeance, Schikaneder, grand moraliste qu'il était, nous présente l'antidote des sanguinaires propos, dégoisés avec tant de fracas par la nocturne Reine; un texte plein de charité, un lambeau de prédication qui condamne la vengeance et recommande aux hommes de s'aimer en frères. La voix qui avait invoqué Isis et Osiris, va rappeler leurs commandemens divins. *In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht. Larghetto, mi* majeur $^2/_4$. Zarastro est *passionné* pour le bonheur de l'humanité, comme la reine nocturne l'est pour la vengeance; il fait donc sentir aux auditeurs, ce que le parolier ne met dans sa bouche, que comme un lieu commun de morale. De là, le charme profond et la puissance indestructible de cette cavatine, qui respire la douceur la plus affectueuse, l'onction la plus pénétrante et qui, dignement exécutée, arrache des larmes, plus sûrement que beaucoup de morceaux, où les moyens de l'art pour le pathétique, ont été portés à l'extrême. Mozart n'a pourtant employé ici que des moyens bien simples; un chant de 24 mesures qui se renferme strictement dans sa tonalité, sans modulation aucune; des figures d'orchestre sobrement choisies; pour ornement, un trait d'imitation, *motu contrario,* et la redite d'une période vocale par la flûte, tandis que la voix s'enfonce dans les notes graves qui avaient précédemment servi de basse à cette même période; voilà tous les élémens d'une composition, dont je disais que la puissance était indestructible. Et à quelles épreuves n'a-t-elle pas en effet résisté?

Pendant un quart de siècle, ou même davantage, tous les chanteurs du gros calibre ont rabâché cet air, par-

tout où il y avait un orchestre, un clavecin, ou une guitarre, et même sans cela. Ajoutez-y que presque tous le disaient en caricature. Par défaut de méthode d'abord, et ensuite parce que les basses vocales, ayant l'étendue nécessaire pour chanter Zarastro et autres parties du même genre, manquent le plus souvent, dans la quinte grave du *ré* au *la*, soit d'agrément ou de force. Aussi, les Allemands ont-ils divisé ces voix en deux catégories, suivant qu'elles pèchent par l'un ou l'autre défauts. On appelle *Stroh-Bass*, une voix dénuée de mordant ou timbre métallique, et qui sonne comme un bourdon de violoncelle, qu'on aurait enveloppé de paille. On nomme, au contraire, *Bier-Bass*, une voix forte, mais rude, rauque, saccadée et raboteuse, dont la gravité artificielle parait dépendre du nombre de pots de bière que le chanteur aurait avalés, ou d'une nuit qu'il aurait passée sans dormir, ou d'un rhume qu'il aurait entretenu avec soin ; toutes choses qui ajoutent, comme on sait, deux et même trois notes dans le bas, pour gâter ou supprimer le reste du diapason. Presque tous les missionnaires que l'Allemagne nous a successivement envoyés, pour prêcher la sagesse égyptienne sur nos théâtres, rentraient, plus ou moins, dans les deux classes ci-dessus définies (*). Le dernier que j'eusse entendu à Pétersbourg, pouvait même passer pour un *Stroh-Bass* modèle, ce qui ne l'empêchait pas de toujours terminer ses périodes au grave ; mais ces conclusions n'étaient que pour les yeux. Les gens qui entendent l'herbe croître, n'en auraient rien saisi probablement. L'orchestre concluait seul, et le chanteur se joignait à la cadence finale

(*) Siebert et Münter faisaient une honorable exception sous ce rapport.

par une muette et épouvantable grimace, équivalent de la grosse note qui était promise à l'oreille. Si bien, que nous avons eu le plaisir de voir la dernière moitié de l'air de Zarastro, exécutée en notes mimiques. Les contours de la mélodie se trouvaient nettement accusés, par des mouvemens de tête et des contorsions des muscles du visage, que le *Stroh-Bass,* nous lui devons cette justice, nuançait d'après la valeur et la gravité des notes musicales, avec une rare perfection d'analogie.

N° 17. *Trio.* La flûte et les clochettes magiques ayant été confisquées, sans doute, comme marchandise suspecte, à la douane de Zarastro, les génies rapportent ces objets à leurs propriétaires, en y ajoutant une collation et des rafraîchissemens. La situation est belle pour des voyageurs fatigués; pour le compositeur, beaucoup moins. Maîtres d'hôtel et sommeliers, les génies ne pouvaient plus, revêtus de ces fonctions prosaïques, déployer le caractère qui distingue leur première entrée. Dans ce trio, Mozart a eu recours à la peinture musicale, faute de mieux. Il s'est souvenu que les génies avaient des ailes et il a fait battre ces ailes dans l'orchestre, en petites secousses répétées, si vives et si alertes, que cela papillonne et scintille, comme le vol capricieux d'un oiseau-mouche. Ainsi devait voler, j'imagine, le *Trilby* de Charles Nodier. Cette forme d'accompagnement, continuée jusqu'à la fin, sur les pauses vocales, est d'une grâce charmante.

Pamina avait été si maltraitée dans le premier acte, par l'auteur des paroles, bien entendu, que Mozart dut saisir avec ardeur l'occasion de venger les injures de cet intéressant personnage. Le texte du N° 18 lui en présentait une très favorable. C'était un des plus heureux accidens du livret, où le bon n'est jamais qu'accidentel.

Pamina envisage le terme d'une existence que l'amour a commencée à peine ; à l'en croire, il ne lui reste d'asyle que le tombeau. Dramatiquement, cette jeune fille a, sans doute, très grand tort de se désoler de la sorte, pour rien du tout ; mais qui de nous, à son âge, ne s'est dit, bien des fois, avec une sincérité de conviction effrayante : oui tout est fini, tout est perdu, à jamais perdu, et la vie est si longue hélas! qu'en faire maintenant ? Et pourquoi ce lamentable colloque avec nous-mêmes? à cause d'un rendez-vous manqué, peut-être, ou moins que cela. Tel est exactement le cas de la jeune fille, et son air se trouve donc naturellement établi sur les cordes élégiaques les plus plaintives et les plus mélancoliques. *Ia ich fühl's es ist verschwunden: Andante, sol* mineur, 6/8. Cet air ou cette cavatine est d'une expression que le musicien a tirée du plus profond de son âme, pour qu'elle aille droit à l'âme des auditeurs, aussi longtemps qu'aimer et souffrir sera le lot de l'humanité. Par ses terminaisons vocales et la simplicité de son accompagnement, le morceau se rapproche un peu du caractère de la romance. La mélodie instrumentale ne s'y fait entendre que de loin en loin ; et seulement comme un écho fugitif de la voix. Ne vous y trompez pas néanmoins ; cette apparente simplesse cache des trésors d'harmonie. Voyez comme les dissonances les plus acerbes ont été mariées aux accords les plus doux dans les mesures 5 et 6, où l'accord de la septième majeure alterne, si délicieusement, avec l'accord de sixte augmentée. Ailleurs, l'âpre harmonie de la neuvième mineure se déploie dans deux tons différens, avec tous ses intervalles et un effet admirable. Mais il est un endroit surtout, un *inganno* harmonique, auquel nous ne savons rien de comparable dans son genre. C'est la

cadence parfaite qui se trouve dans le chant, mesure 33, mais que le compositeur a évitée, en faisant monter la basse fondamentale d'une quinte, au lieu d'une quarte. Ne fallait-il pas être Mozart pour suspendre la modulation et la ramener ainsi sur la tonique, où le chant expire dans les larmes. Et quel trait de génie, encore, que la ritournelle de la fin, cette basse chromatique qui coule avec tant d'élégance, sous les syncopes sanglotantes de la flûte et du violon. La beauté du style et la profondeur de l'expression ne sauraient aller plus loin, dans une pièce de ce caractère.

Le texte du N° 19, un chœur de prêtres, quoique platement rimé en *Sonne* et *Wonne*, venait très bien à la suite d'une effusion élégiaque. Il commence par *Isis und Osiris*, comme le N° 11, mais sans être une invocation ni une prière. Les initiés qui ont confiance dans les bonnes dispositions du novice (Tamino), se félicitent de bientôt compter un frère de plus. *Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben*, paroles qui ont fourni au musicien la base et la couleur esthétiques du morceau. La vie nouvelle, promise à Tamino, se fait sentir et comprendre dans le chant des initiés, qui y sont entrés déjà. A la haute sérénité, à la quiétude mystique, à l'euphonie céleste, à la grandeur rayonnante dont il est empreint, vous diriez un chœur d'esprits bienheureux, chantant dans les nuages, n'étaient l'emploi des instrumens de cuivre et une harmonie quasi palestrinienne, qui circonscrivent le vol de l'imagination à l'enceinte du temple. Les initiés ne voient encore la divinité, qu'à travers les images du culte et l'enveloppe des formes sacerdotales. Aussi, n'ont-ils qu'un vœu qui se résume avec la plus haute sublimité d'expression dans le mot *bald* (bientôt) *Bald, bald, bald wird er unsrer würdig*

seyn, phrase dont le sens musical se traduit fort bien par une image pittoresque. On voit le juste qui, fatigué de son pélerinage terrestre, lève les mains et les yeux au ciel, et se dit dans la joie de son cœur : bientôt ! Ce chœur est à trois voix d'hommes ; l'harmonie en est plaine, *à capella;* les trompettes et les trombones retentissent à l'unisson des parties vocales ; une seule phrase d'orchestre s'y trouve vers la fin, une phrase de quatre notes et inoubliable. C'est beau jusqu'à l'adoration, onctueux jusqu'aux larmes, sublime, divin !

On trouve assez généralement que celui des morceaux d'ensemblé de l'opéra qui produit le plus d'effet, à la représentation, est le trio N° 20. *Soll ich dich Theurer nicht mehr sehen.* Je ne dirai pas non, mais je dirai pourquoi. Ce trio embrasse, par extraordinaire, une situation réellement dramatique. L'heure des épreuves arrive ; les amans doivent se séparer ; l'appréhension d'un danger se mêle à leurs adieux. Pamina s'abandonne vivement à ses alarmes ; Tamino lui oppose une résignation qui est dans sa volonté, plutôt que dans son cœur ; Zarastro, dont la fermeté imposante est tempérée par une bienveillance toute paternelle, avertit les jeunes gens que le temps presse et les exhorte au courage. Certes, voilà un canevas de trio excellent. Donnée tout à fait lyrique en elle-même, sentimens individuels en contraste, progression, et l'alliance de diapasons la plus agréable à l'oreille, soprano, ténor et basse. D'autres musiciens, peut-être, auraient donné au morceau une couleur tragique et véhémente ; Mozart ne l'a pas fait. C'eût été méconnaitre la situation et dénaturer le caractère de Pamina qui, dans toût le deuxième acte, se montre comme le vrai type des jeunes filles pâles, mélancoliques, nerveuses, vaporeuses et ultra-impressionnables des

romans d'aujourd'hui. Ensuite, il ne s'agit pas d'une séparation éternelle, effectuée par la violence, d'un *ultimo amplesso,* donné et reçu au milieu d'une cohue de comparses, à figures rebarbatives. Il s'agit d'une séparation volontaire de quelques heures; le danger, effrayant en perspective, n'est pourtant qu'un fantôme qui doit s'évanouir devant une résolution ferme. Des couleurs trop rembrunies auraient donc faussé un tableau qui appelait naturellement les teintes les plus douces. Nous entendons soupirs d'amour, tendres plaintes, pressentimens mélancoliques, jamais les cris d'un désespoir sans motif. L'orchestre se meut en arpèges; et, sur ce fond agité mais uniforme, les ravissantes mélodies vocales se dessinent admirablement. C'est d'abord un dialogue entre la femme qui s'exagère le péril, et les deux hommes qui l'encouragent et la consolent. Mais bientôt, la combinaison change. Tamino, le sage en herbe, se prend à pleurer en tierces avec sa fiancée: *Wie bitter sind der Trennung. Leiden!* Il ne reste que le vieillard pour parler ou chanter raison. L'ensemble des trois voix s'engage en contrepoint canonique, alternant avec des phrases de mélodie coulante. Puis, vient cette belle progression où la basse commençant au *si* bémol grave: *die Stunde schlägt,* monte au *ré* par demi tons consécutifs, tandis que chaque pas modulatoire provoque des répliques, toujours plus expressives, dans les voix supérieures. Les étreintes du dernier adieu se font sentir chaudes et palpitantes, là où quelques mesures avant la conclusion, le compositeur a enlacé le soprano et le ténor avec une si grande *maestria* contrapontique, *in a trully masterly manner,* comme dirait Burney. Quel trio!

Le second acte est supérieur au premier jusques dans les scènes de gaieté triviales et populaires, qui se grou-

pent autour du personnage de l'oiseleur. Ainsi l'air : *Ein Mädchen oder Weibchen,* n'a rien perdu de sa fraicheur mélodique , et le jeu de clochettes qui en accompagne les couplets, en les variant, conserve encore, sur le parterre et les galeries, le pouvoir magique qu'il avait exercé, en autre lieu, sur Monostatos et ses nègres. En outre, la mélodie de ces couplets est un thème à variations par excellence.

Les deux auteurs de la Flûte magique paraissent avoir recueilli toutes leurs forces, pour frapper le grand coup dans le dernier finale et se surpasser, chacun dans son genre. On dirait, qu'en même temps, ils y ont employé toute leur adresse pour éluder, chacun à son profit, le contrat qui garantissait leurs intérêts respectifs. A moi tout le finale, se disait Schikaneder. Pamina devenue folle, à propos de bottes, qui va se poignarder ; l'oiseleur qui va se pendre pour l'amusement du public, et qui se décroche bien vite, en voyant la femelle, couverte de plumes, dont la privation lui donnait le spleen; après cela, les mystères d'Isis en action, le rare et magnifique spectacle des épreuves du feu et de l'eau; la Reine nocturne arrivant avec sa bande noire, et avec elle précipitée au fond du Tartare ; enfin le triomphe des sages, la moralité ou la leçon éclatante de la pièce, c'est-à-dire un immense soleil de papier huilé, qui occupe tout le fond du théâtre. Tout cela était si beau, si éblouissant, et l'encombrement de ces merveilles était tel, que Mozart dut porter la main sur son front, en abat-jour, pour voir s'il ne restait pas quelque petite place pour lui. Heureusement, il fallut laisser au machiniste, le temps de préparer les susdites merveilles. De là, quelques scènes d'attente et de remplissage, dont le musicien profita. Il n'y avait pas, à la vérité, dans les

parties intégrantes de ce finale, plus de cohésion que nous n'en avons reconnu dans celles du premier finale : en faire un tout, eût donc été également impossible ; mais au moins quelques uns des tableaux détachés avaient ici une haute valeur lyrique, en dépit du texte. C'étaient encore d'heureux accidens.

Les génies ouvrent ce finale, comme l'autre, par un chant qu'on croit descendre du ciel ; après quoi, mettant pied à terre, il se joignent, comme interlocuteurs bénévoles et parties accompagnantes, à la grande scène de Pamina. Cette scène, dont le parolier entendait faire quelque chose de niaisement tragique, Mozart la conçut en grand poëte. Le poignard qu'on lui présentait, n'étant pas celui de Melpomène, il le rejeta loin de lui. Il savait que la douce, la mélancolique Pamina, était incapable d'un acte aussi désespéré que le suicide. Elle tient son poignard pour avoir une contenance et parle de se tuer, comme beaucoup de mes lecteurs qui se portent très bien, en ont parlé dans leur temps. Nous devons reconnaître cependant que Pamina est très malheureuse ; elle chante à fendre la pierre, mais n'allez pas croire qu'elle soit folle, comme le prétend ce menteur de Schikaneder. Non, Pamina est rentrée dans l'état qu'exprimait sa cavatine ; elle en a atteint la dernière limite. Son âme, brisée par le doute, ne laisse plus couler de mélodie, ses yeux plus de larmes. Aux accens élégiaques, ont succédé d'âpres angoisses, de pénibles sanglots ; le chant est vague, désordonné, étrange ; il y a une douleur physique dans la poitrine de cette jeune fille. A quoi bon le poignard ? elle va bien mourir d'elle-même vous l'entendez, *an gebrochenem Herzen*, comme écrirait une plume allemande. *Ha ! des Jammers Maass ist voll,* etc. Le rôle des génies, dans cet

Andante admirable, répond exactement à celui que remplissait le chœur dans la tragédie grecque. Ils dialoguent avec le personnage, compatissent à ses douleurs, l'exhortent et le conseillent ; mais ils ne parlent jamais en même temps que lui.

Au moment où Pamina lève le poignard pour se frapper, le chœur lui annonce qu'elle va rejoindre Tamino qui l'aime toujours. Péripétie dramatique et musicale, passage de l'extrême détresse à l'extrême joie. *Allegro* par conséquent et une mesure de trois, comme on ferait aujourd'hui. Mais cet *Allegro* ressemble peu à une cabalette. Mozart avait interdit les allures tragiques au désespoir du personnage ; il n'a pas voulu non plus que le bonheur le poussât à la danse. Peu de vivacité dans le rhythme, peu de mouvement dans l'orchestre, peu de modulation, une mélodie assez tranquille. Le sens élevé de cette musique se cache derrière les notes, pour ainsi dire. C'est l'amour-croyance, au lieu de l'amour-passion, si énergiquement exprimé dans Don Juan ; l'amour qui, au lieu de tendre au plaisir, comme à son but final, plane au-dessus de la voûte étoilée et se repose dans l'infini ; l'amour, tel que le comprennent certains poëtes et tel que, mieux encore, pouvaient le concevoir et le ressentir les trois *esprits* dont la voix se joint au chant de Pamina, pour le célébrer. A l'élan sublime qui amène la péroraison de cette grande scène, l'auditeur est enlevé dans les cieux avec le personnage.

L'initiation va commencer. Nous avons, devant nous, les portes encore closes du lieu destiné aux épreuves, et la page la plus extraordinaire, peut-être, qu'il y ait dans les œuvres dramatiques de Mozart. Ce phénomène de composition doit être examiné avec toute l'attention qu'il mérite. Voici le texte d'abord :

Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.
Wenn er des Todes-Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet, wird er dann im Stande seyn,
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.

L'espèce d'allégorie renfermée dans ce sixain, est tellement claire, qu'elle cesse même d'en être une. La route semée de difficultés, c'est la vie ; la récompense promise à ceux qui auront marché courageusement dans cette voie, c'est la révélation de tous les mystères dont le tombeau est la clef. Doctrines et promesses toutes chrétiennes.

Or, Mozart, ainsi que Tamino, touchait au terme du voyage. Ces portes redoutables, par où l'on ne passe qu'une fois, bientôt allaient refermer sur lui-même, leur unique et inexorable battant. Observons, en second lieu, que les personnages choisis pour réciter ce texte, étaient d'une nature tout à fait problématique. Dans le livret, ils s'appellent tout court : *Deux hommes cuirassés.* (*Zwei geharnischte Männer*). Ils portent la visière baissée et des glaives flamboyans; dénomination et attributs qui laissent à l'imagination un champ assez vaste. Ne semble-t-il pas voir ici, la projection de l'ombre de cet autre fantôme, qui déjà s'avance pour annoncer à Mozart sa dernière heure et lui commander son dernier travail !

Quand on considère que la facture du morceau composé sur ce texte, est absolument sans exemple dans les annales du drame lyrique, et qu'elle paraît même tout à fait étrangère à la musique de théâtre, il serait difficile de ne pas admettre que Mozart n'eût songé au sens

allégorique des paroles, beaucoup plus qu'au sens direct; c'est-à-dire à lui-même, beaucoup plus qu'à son opéra.

Tous les mystères religieux ayant cela de commun, entr'eux et avec la plupart des institutions humaines, qu'ils reçoivent du temps leur consécration la plus solennelle, Mozart parait avoir cherché, avant tout, à éveiller dans les auditeurs, le sentiment d'une haute antiquité. Il rétrograda jusqu'aux premiers âges de la musique, pour trouver une forme de chant qui répondit à cette intention; mais, au lieu de vouloir imiter le style vocal de cette époque reculée, il crut plus sûr de prendre une mélodie toute faite, une vieille mélodie de choral: *Christ unser Herr zum Jordan kam*, attribuée à Wolf Heintz, compositeur du XVIme siècle, qui lui-même l'aura trouvée, probablement, dans les chants primitifs de l'église catholique. Quel choral bon Dieu! la psalmodie d'enterrement la plus lugubre, la plus gothique, la plus poudreuse, la plus contraire à toutes les habitudes d'une oreille moderne. Et, comme pour renchérir encore sur ces caractères de vétusté et de déplaisance, le compositeur fit chanter le choral par le ténor et la basse, en octaves, d'un bout à l'autre. Entre la mélodie et l'accompagnement, il ne devait pas y avoir d'anachronisme. Le morceau devait reproduire une forme de composition connue dès le XVme siècle, un plain-chant établi sur des contrepoints fugués. Or, comme il s'agissait d'opposer au *canto fermo*, non plus d'autres parties vocales, mais les forces d'un orchestre complet; et, comme ni le XVme ni le XVIme siècles ne présentent aucun modèle de style instrumental digne d'être imité, Mozart emprunta l'idée de son accompagnement au vrai fondateur de ce style, à Sébastien Bach, nous dit l'abbé Stadler, de même qu'il avait pris la mélodie à Heintz.

De ces emprunts combinés, résulta, quant à l'effet, une chose à laquelle ni Heintz, ni Bach, ni personne n'avaient jamais songé néanmoins: une composition éminemment romantique et fantasque; originale, par ce même que beaucoup a été emprunté à d'autres âges de la musique; neuve, parce que rien ne semble plus ancien; théâtrale et illusionnante au plus haut degré, vu la situation, parce qu'elle est purement de l'église; un abîme de vieille science harmonique, un chef-d'œuvre d'instrumentation moderne, et tout ensemble, une poétique merveille qui fait parcourir à l'imagination un chemin immense. Avez-vous jamais entendu psalmodier plus tristement que ces deux voix, doublées par les voix mugissantes des trombones, et soutenues par tout le chœur des instrumens à vent. Le couple mystérieux chante à part soi, tandis que les thèmes de fugue, indépendans de leur côté, s'engrènent comme les roues d'une horloge qui marche, marche toujours, mais sur le cadran de laquelle on ne voit ni chiffres, ni aiguilles. L'horreur glisse lentement sur le quatuor à cordes; elle s'étend et se propage, s'infiltre dans chaque partie, se transvase d'un instrument dans l'autre. Il s'échappe de l'orchestre comme des plaintes mortuaires, que les échos de l'imitation répercutent à l'infini, en sourds gémissemens, en soupirs étouffés. Le spectacle évoqué, aux yeux de l'âme, par cette étrange et agonisante musique, se confond peu à peu, avec celui qui occupe la scène, jusqu'à produire une sorte de fantasmagorie intellectuelle. Les hommes noirs prennent la ressemblance de ces figures, qu'on voit gisantes sur les tombeaux des chevaliers. Elles se sont dressées sur leur couche de pierre, pour entonner une antique litanie; leurs épées brûlent en guise de cierges. Avec elles, s'est levée l'ombre de leur temps qui plane

sur l'auditoire. Une indicible conscience de ce qui fut, longtemps, bien longtemps avant nous, pénètre l'âme; et, toutefois, malgré cette espèce d'intuition magnétique ou de clairvoyance rétrograde, à laquelle la poésie des mots ni aucune autre poésie ne sauraient atteindre, même de loin, nous sentons l'infranchissable intervalle qui nous sépare de cette vie éteinte du passé dont la musique nous fait vivre. Nous sentons toute la profondeur du néant où elle est allée s'engloutir!

Telle était donc la fascination terrible qu'exerçait alors sur Mozart son idée fixe, qu'en plein théâtre, dans un opéra schikanédérien et à propos de je ne sais quels absurdes mystères, il entonna, tout d'un coup, le chant des trépassés, d'une voix qu'on ne lui avait pas connue jusqu'alors, et qui paraissait sortir des caveaux d'une église.

Jusqu'ici, l'instrument magique de Tamino, la flûte, n'a aucunement influé sur l'action du drame, et elle n'a pas été d'un plus grand secours au compositeur. Elle n'avait profité qu'à la ménagerie de Zarastro. A la fin des fins cependant, cette flûte va devenir, quoique d'une manière indirecte, l'occasion d'un beau moment lyrique. Pamina qui a obtenu de partager avec son amant les périls et la gloire de l'initiation, le rejoint au moment où les portes fatales doivent s'ouvrir. Elle lui raconte, en fort bons termes déclamatoires et harmoniques, comme quoi son père, de bienheureuse mémoire, avait extrait la dite flûte du tronc d'un chêne millénaire, par une nuit de sabbat, à la lueur de la foudre. Ce talisman mélodieux va protéger les amans, désormais inséparables, contre l'épouvante et la mort, placées sur leur chemin. Quand Pamina est arrivée aux deux derniers vers de son monologue lyrique: *Wird wandeln durch des Tones*

Macht etc, , Tamino et les hommes cuirassés attaquent ce texte en même temps qu'elle , d'où résulte un quatuor. Montrer, sous quelle face nouvelle la grande question de la mort pouvait se reproduire , lorsque les dévouemens et les croyances d'un amour vertueux (personnifié dans Pamina,) et les hautes révélations de l'harmonie, (personnifiées dans Tamino, le possesseur de la flûte magique ,) viennent s'appuyer sur les promesses de la religion , (représentée par deux de ses ministres ,) tel était le problème que Mozart semble avoir entrevu dans cette situation. Ayant à célébrer la puissance de son art , il en a déployé tous les enchantemens sur un espace de 22 mesures. Je ne dépenserai pas mon encre à commenter, louer, admirer et préconiser ce sublime quatuor. Regardez-y vous-même ; car, de la musique ainsi faite, est le charme des yeux presqu'autant que le bonheur de l'oreille.

Une chose est à remarquer qui prouve, ce nous semble, combien Mozart méprisait les intentions directes et positives du libretto. Le choral avec fugue et le quatuor dont il est suivi, ne devaient offrir que la préface ou le prospectus des mystères d'Isis. Le parolier a disposé ces scènes, comme des pierres d'attente, pour la foule avide de voir. Or, c'est justement lorsque Schikaneder s'occupe à préparer ses mystères à lui , que le compositeur accomplit les siens dans la partition. Déjà, la musique nous a tout dit que nous ne voyons rien encore ; déjà, la puissance de l'harmonie s'est pleinement révélée à l'auditeur, que Tamino n'a pas encore embouché l'instrument magique. Sitôt que les mystères deviennent visibles , ils se retirent de la musique , qui tombe du coup à une insignifiance complète , comme pour obéir au sifflet du machiniste, et se mettre à l'unisson d'un misérable et puéril spectacle. On voit

les épreuves du feu et de l'eau derrière une grille; de la gaze qui tourne, des flammes badigeonnées qui montent et descendent; et, sur ce, le maestro se repose. Vous entendez un maigre solo de flûte, dont les écoliers ne voudraient pas aujourd'hui; un *à due* vocal, en tierces doucereuses; après quoi une bruyante fanfare de toast qui proclame le triomphe des initiés et réveille le compositeur en sursaut. Voilà tout.

Maintenant, place à l'oiseleur qui est très pressé; car il doit se pendre d'abord, faire ensuite la connaissance de sa femme, et se recommander finalement aux bontés ultérieures des loges et du parterre. Pour mener tout ceci à bien, il a un air en $^6/_8$, et un duo sur la syllabe *Pa,* initiale de son illustre nom. L'air nous plait beaucoup mieux que tout ce que Papageno a chanté précédemment. C'est moins chanson, moins peuple; c'est très joli, même à l'heure qu'il est. D'heureux motifs, des intentions spirituelles, et un accompagnement à la sauce piquante, que Mozart a indubitablement volé à Rossini. Quant au duo, c'est une sorte d'enfantillage, auquel un texte drôlatique, combiné avec la coupe bouffonne du rhythme, ne laisse pas que de prêter une gaieté assez originale.

La Reine nocturne approche du temple, avec Monostatos et ses trois dames. Un mode mineur et sombre, un thème instrumental qui gronde sourdement, comme les bruits précurseurs d'un orage, annoncent quelque catastrophe. Bel ensemble de voix qui répondent à ces agitations souterraines. Le serment de vengeance est prononcé en longs et majestueux accords, dans les parties vocales, mais toujours sous la menace de la figure d'orchestre, admirablement continuée. Soudain, un coup de foudre, une explosion instrumentale, sur un accord

déchirant, frappe la reine et sa suite, qui s'abîment en criant leur défaite à l'unisson. La lumière succède aux ténèbres; une harmonie divine, à ces cris de désespoir. Le chœur des initiés, composé cette fois, de tous les quatre diapasons, complimente le nouveau frère, dans un langage où se manifeste le résultat palyngénésique de l'initiation, la vie rayonnante de calme, de mansuétude, de haute et sereine contemplation, que le jeune héritier de Zarastro vient de conquérir. Ce chœur final résume le sens caché de l'opéra et y fait allusion, même par son texte. Tamino-Mozart voit le but de son pèlerinage merveilleux. Grandes ont été les fatigues de la route; innombrables et presqu'au dessus des forces d'un mortel, les travaux qui y ont éprouvé sa constance. Ces fatigues, il les a surmontées; ces épreuves, il en est sorti de manière à mériter la satisfaction de *Celui* qui l'avait envoyé parmi les hommes. Gloire au missionnaire intrépide, repos au voyageur fatigué. *Dank! Dank!* (*) lui crient déjà, de toutes parts, les initiés de la musique. *Dank!* répètent, aujourd'hui, tous les échos du monde civilisé, et *Dank!* lui dira encore la postérité la plus lointaine, en se joignant à l'hymne inspiré des prêtres d'Isis.

(*) Merci!



LA CLEMENZA DI TITO.

Opéra seria en deux actes.

Le poëme de Métastase était, dans sa forme primitive, mal conçu et mal adapté aux cadres et aux proportions de l'opéra moderne, n'offrant, à travers une action languissante, délayée en trois actes, qu'une suite d'airs et de récitatifs. Mozart comprit la nécessité de refondre ce libretto, avant de le pouvoir composer. Le signor Marroli, poëte de l'Electeur de Saxe, fut chargé de ce travail qu'il exécuta d'après les idées et sous la direction immédiate du musicien. On supprima tout le second acte, comme inutile à l'action; on rattacha le premier au troisième, avec quelques fragmens de celui qui avait disparu; et, afin de rompre la monotone succession du récitatif et des airs, on réunit plusieurs scènes dans le quintette-finale du premier acte, le morceau capital de l'ouvrage et que nous devons doublement à Mozart, puisque c'est lui qui en a fait préparer la matière poétique et en a écrit la partition. Au moyen de ces coupures, la fable gagnait en rapidité et en intérêt; la partie quarrée des amoureux, toujours de rigueur chez Métastase, trainait moins; et, ce qui est l'essentiel, on introduisait dans le libretto, les scènes d'ensemble si favorables au

déploiement des grands effets de la musique théâtrale. Cependant, quoique rétréci de cette manière, le cadre demeurait encore assez vaste, et Mozart n'eut que 18 jours pour le remplir. Ses forces, de plus en plus défaillantes, l'avertissaient que la chose lui serait impossible, s'il entreprenait d'écrire tout l'ouvrage en style mozarien. Pressé qu'il était entre cette triste conviction et des engagemens impérieux, il se vit dans l'alternative de fournir, soit un tout médiocre, ou bien, réservant ce qui lui restait de temps et de forces pour quelques scènes d'élite, de dépêcher le gros de la besogne, au style courant de la musique italienne. Le choix n'était pas difficile. Mozart écrivit et soigna, *con amore*, cinq ou six pièces qui sont des chefs-d'œuvre; il appliqua largement le vernis du goût contemporain sur les autres scènes, qu'il ne fit qu'ébaucher; et, vu la rigueur d'un terme presque fabuleux, il chargea Sussmeyer d'écrire les récitatifs non obligés; sauf à les revoir. La tradition attribue même à Sussmeyer; deux N^{os} du premier acte, l'air de Vitellia: *Deh si piacer mi vuoi* et le duo de Sextus avec Annius: *Deh prendi un dolce amplesso.*

Ces notions préliminaires m'ont paru indispensables, à qui voudrait bien juger le dernier travail dramatique de Mozart. Elles expliquent et justifient les dires contradictoires, auxquels la *Clemenza di Tito* a donné lieu, selon que les critiques ont envisagé l'œuvre dans son ensemble ou ses détails. Dans son ensemble, c'est incontestablement le moins parfait des sept opéras classiques de l'auteur. On a observé qu'en général l'instrumentation de Titus semblait bien pauvre, comparativement aux autres chefs-d'œuvre de Mozart, ce qui est très vrai, et on a ajouté, pour excuser l'évidente faiblesse

des airs de ténor, (ceux de Tito) qu'ils avaient été écrits pour un chanteur sans voix, ce qui ne me parait nullement démontré. Je vois, au contraire, que l'un de ces airs : *Se all Imperio amici Dei* est d'une vocalisation assez difficile, et que tous les trois ont été écrits pour un haut ténor, pour un chanteur avec de la voix et des moyens, par conséquent. La critique a relevé enfin les dimensions tronquées de plusieurs morceaux, où se décèle une brusque impatience d'en finir avec un travail qu'on sait ne pouvoir achever, comme il devrait l'être. Ces remarques de mes devanciers, je tâcherai de les compléter par les suivantes.

Jusques-là, Mozart avait suivi dans ses opéras, plus ou moins, un système à part qui tenait le juste et bien difficile milieu entre les Italiens et Gluck, relativement à ce qu'on nomme la vérité lyrico-dramatique. Accordant, autant que possible, les intérêts du drame avec ceux de l'exécution, il mettait au dessus de tout, néanmoins, son intérêt à lui, maestro, autrement la valeur et la signification de la musique, prise en elle-même. Ni Gluck, ni les Italiens d'alors n'auraient compris l'intention d'un morceau tel, par exemple, que l'*Allegro* du sextuor de Don Juan. Or, ce juste milieu et cette suprématie accordée aux intérêts spéciaux du compositeur, ne se retrouvent plus que dans un petit nombre de scènes de *La Clemenza*. La plupart des airs de cet opéra, ont été mesurés à la taille des chanteurs, et de telle sorte, que ceux-ci font, non pas tout ce qu'ils y devaient, mais tout ce qu'ils y pouvaient faire. Pour ce qui est de l'orchestre, nous le voyons trop souvent borné à une harmonie strictement accompagnante ; les oppositions et alliances de figures, qui distinguent l'instrumentation de notre héros, y sont rares. En revanche, il y a

dans Titus deux airs à parties obligées ou concertantes, la clarinette et le *corno di bassetto.* Ces espèces de duos, entre le chanteur et un instrument, produisent quelquefois beaucoup d'effet, mais ils ne signifient rien dans la musique de théâtre, à moins que la partie d'orchestre obligée n'eût un rapport clair et direct avec la situation, qu'elle ne servît à accuser, en manière d'allusion, une intention dramatique formellement ou implicitement contenue dans le texte, et ne rentrât ainsi dans les règles générales de l'accompagnement. Mais alors, le solo instrumental ne fait jamais duo avec la voix, comme dans l'air de Sextus: *Parto;* il se développe sur un dessin mélodique, qui exclut toute idée de concurrence ou de rivalité avec la partie vocale. Tel est, par exemple, le rôle assigné à la clarinette, dans une scène charmante de la *Famille suisse;* à la viole, dans une admirable romance du *Freyschutz;* et au violoncelle, dans l'air de Zerlina *batti, batti.*

Ce que nous venons d'observer, veut dire, en d'autres mots, que les parties de l'ouvrage, conçues et exécutées à la hâte, sont de la pure musique *seria* du dernier siècle; une musique qui, n'étreignant pas les données du libretto, mais les contournant avec mollesse, pourrait, tout aussi bien, s'appliquer à autre chose, et être entendue au concert, avec autant de plaisir qu'au théâtre. Voilà pourquoi nos bonnes chanteuses, quand elles voulaient, par extraordinaire, nous donner du Mozart, à la salle philharmonique, prenaient des airs de Titus, et elles avaient parfaitement raison.

Mais, non seulement le musicien a affaibli plusieurs scènes vraiment tragiques de la pièce; il est allé jusqu'à se faire agréable et doucereux, là où il aurait dû être pathétique et terrible; il est allé jusqu'au contre-

sens formel. Une inculpation aussi grave, ne saurait marcher sans preuves. L'air de Sextus qu'on a rappelé, en serait déjà une. J'en donnerai une autre beaucoup plus forte. Ce même *Sesto* est amené devant *Tito,* son ami, son bienfaiteur et maintenant son juge, qu'il a voulu assassiner. Le coupable exprime l'horreur des remords qui le déchirent, et demande, pour grâce dernière, un prompt trépas. Certes, rien n'était moins équivoque qu'une situation de cette nature. Eh bien, si Sextus, dont César veut épouser la sœur, au premier acte, Sextus, comblé des faveurs impériales, avait eu à remercier son maître *di tante grazie,* aurait-il choisi un autre motif que : *Tanto affano soffre un core ne si moro di dolor?* Mais Mozart, lui, à quoi songeait-il, en le choisissant? Il songeait, selon toute apparence, à la signora Perini, bonne chanteuse, peut-être, assez mauvaise actrice, probablement, femme, dans tous les cas, et à qui le rôle de Sextus était dévolu. Avec des héros et des amoureux tragiques, avec des conspirateurs et des régicides, dont la partie est écrite en clef de chant ou de contralte, les règles de la critique musicale ne sauraient être sérieusement appliquées, lorsqu'il s'agit de vérité dramatique, et Mozart se trouve ainsi hors de cause.

La Clémence de Titus, c'est au fond la Clémence d'Auguste, arrangée, sous d'autres noms, pour la scène lyrique. Titus, Sextus et Vitellia correspondent exactement à Auguste, Cinna et Emilie. Il n'y a que les beautés de la tragédie française qui manquent au poëme italien, sans quoi la ressemblance serait parfaite. L'histoire est une mine assez improductive pour les musiciens, vérité qui a été si bien démontrée en théorie et si bien reconnue dans la pratique, qu'aujourd'hui l'opéra ne

touche guères à l'histoire, ou ne lui emprunte que des noms et des épisodes, comme Walter Scott l'a fait dans ses romans. Il est clair, en effet, que les révolutions, les conquètes, les changemens de dynasties, les intrigues de cour, ne ressortissent point à l'art musical, pas plus que l'ambition et les intérêts politiques, mobiles de ces événemens. Mais on a appuyé principalement sur l'inconvenance qu'il y avait à faire chanter sur la scène, les grands hommes de l'histoire. C'en est une et très forte; mais pourquoi? Pourquoi ces mêmes hommes ont-ils la licence de parler en hexamètres et en ïambes, sans choquer la raison? Des écrivains célèbres, qui ne savaient pas la musique, me semblent avoir mal répondu à ce pourquoi. Labarpe, entr'autres, prétend que le chanteur ne saurait atteindre à la dignité d'un personnage historique, ni s'identifier avec lui dans l'imagination de l'auditeur, parce que son art rappelle toujours le métier. A cela, il n'y aurait pas le mot à dire, si Alexandre était chanté par une femme et César par un castrat, en style de cabalette, avec force roulades et tenues *ad libitum*. Mais quand on a vu Benelli dans la *Vestale*, ou notre Samoïloff dans le rôle de Siméon, (de l'opéra Joseph) on conviendra qu'un grand tragédien, qui chante de la musique vraiment tragique, ne rappelle plus du tout le métier, et qu'il produit autant et plus d'illusion, que le grand tragédien qui déclame les plus belles tirades. Selon nous, les personnages éminens de l'histoire sont admis à parler en vers, parce que, héros de l'action et de la pensée, les vers peuvent leur conserver cette double supériorité morale. Ils ne le sont point à s'exprimer en musique, par la raison que celle-ci, ne s'adressant pas directement à l'intelligence et à la mémoire des auditeurs, ne pourrait que travestir

ces mêmes hommes, en héros du sentiment. Licinius, triomphateur imaginaire, parait sublime dans quelques scènes de la *Vestale*. C'est que nous ne lui connaissons d'autre grandeur réelle, que la puissance de son amour et la majesté de son courroux. César, dans les mêmes situations, paraitrait fort déplacé.

Toutefois, le libretto de la *Clemenza* échappait aux inconvéniens essentiels du genre historique. La fable et les principaux personnages (les personnages passionnés) y étaient à peu près d'invention. Titus, lui-même, ne tient et ne pouvait tenir, dans la musique, qu'un rang secondaire. Il a toutes les vertus, ce qui est très heureux pour ses peuples, et pas une passion, ce qui ne l'était pas autant pour le maestro.

Après avoir ainsi fait et largement la part de la critique, cherchons à nous assurer maintenant, pour être équitables, qu'après *Idomeneo* et *Don Giovanni*, aucun opéra de l'auteur ne renferme des beautés dramatiques d'un ordre aussi élevé que cette même *Clemenza di Tito*, écrite en dixhuit jours par un malade, et comptant 26 pièces de musique ! Nous bornerons notre examen aux morceaux d'élite, composés sur les plus belles situations, et aux beautés de détails, répandues sur d'autres scènes moins achevées.

La série des pièces-chefs-d'œuvre commence à l'ouverture, dont nous avons déjà reconnu, en autre lieu, les rapports avec celle d'*Idomeneo*. Elle est, comme cette dernière, d'un seul jet, sans préambule, heroïque d'un bout à l'autre, mais incomparablement mieux travaillée et d'un héroïsme beaucoup plus brillant et plus moderne. *Allegro, ut* majeur $^4/_4$. Tantôt, vous y entendez les mélodieux accents du triomphe, qu'apportent, de loin, les solos combinés des instrumens à vent; tantôt,

c'est le tumulte des combats qui se livrent au plus fort des *tutti*. Mozart a voulu rappeler la grande image de Rome, maîtresse du monde par les armes et peut-être encore les antécédens militaires de Titus Vespasianus, qui fut les conquérant et le fléau de la Judée, avant d'avoir mérité le surnom glorieux de *Amor et deliciæ humani generis.* La bataille est dans la composition du milieu, où la modulation tombe coup sur coup, rapide, violente, incisive, mêlée d'âpres dissonances, comme on la trouve souvent dans les œuvres de l'école instrumentale de nos jours. Mais ce n'est pas tout à fait la même chose. Les compositeurs actuels modulent trop souvent pour le seul plaisir de moduler ; chez eux, les accords se suivent de manière à étonner l'oreille et quelquefois à la blesser, comme faisaient les novateurs du XVII[me] siècle ; ils se suivent arbitrairement, dans un désordre anarchique, sans obéir à aucune loi de composition supérieure qui les dirige. Ce n'est jamais de cette manière que procède Mozart, quand sa modulation a le plus de rapidité et d'audace. Ainsi, le fragment qui nous occupe, commence par le motif de l'ouverture même, reproduit en *mi* bémol, et de là, nous arrivons, au bout d'une trentaine de mesures, en *mi* majeur naturel, après avoir traversé les tonalités intermédiaires. Pourquoi cette modulation, courant à pas si pressés, semble-t-elle suivre néanmoins la seule marche qui lui convienne ? Parce que le thème, divisé dans la forme canonique entre les parties d'orchestre, lutte avec un contre-sujet beaucoup plus fort que lui, qui est toujours sur ses talons, qui le poursuit de la mélodie à la basse et de la basse à la mélodie, selon que le fuyard a cherché un refuge dans l'une ou dans l'autre. Finalement, intervient une troisième figure, menaçante et belliqueuse, qu'on a déjà entendue

dans la première moitié de l'ouverture. L'impétuosité modulatoire et le feu extraordinaire, qui distinguent cette magnifique composition du milieu, paraissent ainsi le résultat d'une combinaison, non moins habile que brillante, de trois thèmes, dont deux, pleins de turbulence et d'hostilité, tyrannisent le troisième et le forcent à se plier à toutes leurs volontés despotiques. Il y a donc ici une *raison* musicale suffisante qui, non seulement justifie les brusques allures de la modulation, mais donne encore une haute valeur technique et esthétique, à ce qui n'en aurait pas eu du tout, sans elle.

Un autre rapport à observer entre Idomenée et Titus, c'est que les airs des deux opéras (nous exceptons ceux d'Electre) ont tous été jetés dans le moule italien. Mais les airs d'Idomenée visent davantage à l'expression dramatique et y atteignent plus souvent. En revanche, les mélodies de Titus sont d'une expression idéale bien supérieure. Généralement pures de formes vieillies, elles ne reproduisent que les caractères essentiels de la musique italienne qui toujours la feront vivre : l'euphonie, la douceur, le brillant, le tour ferme, gracieux et arrêté, en un mot la chantabilité parfaite de cette musique.

Le rapprochement de la *Clemenza* et de la Flûte magique, ouvrages qui se touchent ou même se confondent par les dates, comme on l'a vu dans le premier volume, offre des analogies d'une autre espèce et d'un bien plus grand intérêt. Nous y reconnaissons visiblement la trace des mêmes influences morales. Quelques uns des chants les plus distingués de *Titus* appartiennent également à l'église, et le ton élégiaque s'y résout de même, quelquefois, en cet autre mode de l'âme qui, succédant aux heures de la plus mélancolique exaltation, nous fait jeter un regard calme et inspiré par de-

là les limites de l'horizon terrestre. Les allusions remarquables, à la fin alors si prochaine du compositeur, ne manquent pas non plus au livret de la *Clemenza,* et il est inutile d'ajouter que ces textes figurent parmi ceux que Mozart a rendus avec le plus d'inspiration et de génie. Quand Sextus, qui croit marcher au supplice, vient prendre congé de Vitellia, Métastase lui fait dire ces paroles, que je trouve assez peu romaines, mais étonnamment romantiques pour le *poeta cesareo :*

Se al vollo mai tu senti
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell'alito sarà.

Exactement la pensée de *Abendempfindung.* Vous pouvez juger si Mozart l'a bien rendue ; il a mis au présent ce que le poëte ne pouvait mettre qu'au futur. Déjà, le personnage n'est plus de ce monde. Sa voix n'a plus de larmes ; son être dématérialisé, libre de souffrances, désormais tout harmonie et tout amour, voltige, comme une brise caressante, autour de ceux qui restent pour le pleurer.

L'air de Vitellia, N° 23, avec cor de bassette obligé, le plus beau de l'ouvrage et un des plus beaux que Mozart ait écrits, contient une allusion du même genre. Elle a été remarquée avant moi. *Non piu di fiori vaghe catene* etc. et ensuite :

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggo la morte
Ver me avanzar.

Mozart voyait également la sombre image s'interposer entre lui et la saison des fleurs, qui ne devaient plus refleurir que sur sa tombe. Il est peu de morceaux de chant, à nous connus, où tant de nobles idées musicales aient été réunies que dans cet air, et peu dont le caractère soit plus difficile à définir. S'il n'était que dramatique, il ne serait que triste et il serait court; mais il est long et à deux mouvemens, parce que le compositeur y répète les paroles à l'infini et les mêle arbitrairement, selon les convenances rhythmiques de ses périodes, à la manière italienne, ce qui est déjà un procédé assez destructif du drame. Reproche qui voudra à Mozart d'avoir lacéré les vers de Métastase, comme on ferait d'une mauvaise guenille; nous n'aurons pas ce courage. L'air est si admirablement beau, la plainte y est si délicieusement fondue dans les libres jeux de la fantaisie du musicien, le sens inarticulable des motifs (*) est tellement supérieur à celui des paroles, les traits de l'instrument *obligé* redisent en si doux échos les phrases vocales, en dévancent ou en commentent la pensée avec tant de charme, le tout enfin plane à une si grande hauteur idéale, qu'il faudrait être un barbare, en vérité, pour vouloir que tout cela ne fût pas, dans l'intérêt de quelques lieux communs poétiques.

Il est vrai, d'un autre côté, que cet air enchanteur et divin traduit assez mal, ou même ne traduit pas du tout, le caractère de Vitellia qui est celui d'une folle et d'un monstre. Folle; puisqu'elle imagine avoir des

(*) Un de ces motifs (mesure 101 de l'Allegro) a trouvé place dans le duo bouffe de *Robert-le-Diable* avec quelques modifications harmoniques qui nullement ne le déguisent.

droits héréditaires au trône des César, comme si l'Empire romain était une monarchie moderne, fondée sur le principe de la légitimité, ou un fief qui pût tomber de lance en quenouille; monstre, puisqu'elle abuse de la passion d'un homme qu'elle n'aime point, pour le pousser au meurtre de l'Empereur qu'elle aime ou que, du moins, elle aurait beaucoup aimé, si Titus avait voulu en faire sa femme. Une traduction complète de ce caractère, en musique, n'était pas possible. Tout ce que le compositeur aurait pu faire, c'eût été de donner au personnage une grande énergie de sentimens, comme à Donna Anna et des fureurs comme à Electre. Mais il semble que la veine alanguie de Mozart se soit refusée à la peinture d'un caractère énergique, soutenu pendant deux actes. Une fois seulement, Vitellia nous rappelle de loin la fille du commandeur, dans l'admirable et pathétique trio : *Vengo! aspettate!* qui du reste n'est pas un trio, mais un air avec intervention de deux voix accompagnantes. La situation en elle-même est fort belle. Sextus, vaincu par les obsessions sanguinaires de son amante, est allé consommer le crime; une heure encore, et le monde aura perdu ses délices. La cruelle femme attend avec une anxiété mêlée de remords l'issue de ses complots, quand Publius et Annius se présentent pour lui annoncer que, Bérénice partie, c'est elle que l'Empereur vient de choisir pour épouse. Quel moment pour Vitellia! Tous ses vœux les plus chers anéantis par sa propre faute, à la veille de s'accomplir. Métastase a exprimé l'horrible détresse du personnage, par un cri adressé à qui ne peut plus l'entendre : *Sesto! Sesto!* cri sublime de vérité et de douleur. L'appel du poëte, cette fois, était assez puissant pour rompre le charme des impressions maladives

qui pesait sur le génie du musicien. Mozart se redressa de toute sa hauteur et atteignit au niveau de la situation. Les apostrophes de Métastase tonnèrent en pathétiques éclats ; Vitellia rappela sa vengeance presqu'avec la même autorité de commandement, que Donna Anna avait naguères appelé la sienne ; l'orchestre, réveillé de sa longue léthargie, redevenu mozarien, prit une allure indépendante du chant vocal, pour en mieux seconder l'effet ; le sublime tragique régna sur la scène enfin. Ce morceau serait un parfait chef-d'œuvre ; il approcherait des morceaux les plus pathétiques de Don Juan, si la mélodie insignifiante et doucereuse des deux autres voix ne l'affaiblissait quelque peu, aux endroits où elles interviennent.

La partie de Vitellia embrasse une étendue de deux octaves plus une quinte, renfermées entre le *sol* grave et le *ré* suraigu. Elle exige donc un diapason double, comme l'avait apparemment la Signora Marchetti-Fantozzi, pour qui la partie a été composée. Hélas, en 1815, 16, 17 ou 18, la date précise m'échappe, je me souviens de l'avoir vue, cette pauvre Mme Marchetti, dont le dictionnaire de Gerber vante le talent, et les beaux yeux noirs, et l'aspect héroïque, si bien d'accord avec le rôle qu'on lui avait donné dans la Clémence de Titus. Nous l'avons vue, cette contemporaine de Mozart, qui ne ressemblait plus le moins du monde à Vitellia, décrépite et sans voix, comme les grandes chanteuses italiennes nous reviennent à peu près toutes, quand elles se décident à faire le voyage de Pétersbourg, mais disant encore, avec infiniment d'âme et de méthode, les cantilènes classiques où elle brillait naguères. On apprécia peu, chez nous, la valeur historique et musicale d'une chanteuse, pour laquelle Mozart composa une de

ses plus belles parties de théâtre. Franchement, personne de nous n'en savait rien. *Sic transit gloria mundi*, c'est-à-dire la gloire des talens d'exécution.

Des trois duos qu'il y a dans l'opéra, nous préférons décidément celui de Servilia et d'Annio : *Ah perdona al primo affeto*. Il est très-simple, très court, d'une grande distinction mélodique et plein de tendresse exaltée. Le duo *Deh prende un dolce amplesso*, qu'on attribue à Sussmeyer, a aussi du charme, mais le compositeur n'a accordé que vingt mesures au doux baiser. C'étaient deux hommes qui s'embrassaient. D'autres morceaux ne fatiguent guères davantage l'attention des auditeurs.

Les scènes d'ensemble se réduisent à deux trios et un quintette. Nous avons rappelé le commencement de l'un des trios : *Se al volto mai tu senti*, dont l'*Andante* vaut mieux que l'*Allegro*. On pourrait en dire autant de l'autre : *Questo di Tito il volto* entre Sextus, Titus et Publius. Le premier mouvement *Larghetto*, *mi* bémol majeur $^4/_4$, est de toute beauté. C'est un dialogue à larges périodes, où les voix ne se joignent point, mais où se déploient, tour à tour, les sentimens du coupable, accablé de honte et de remords, la douleur magnanime de César, en voyant les traits de son favori si changés par le crime, et l'émotion que cause à un tiers, l'aspect du régicide amené devant son juge. Le discours de Sextus qui ouvre le morceau, est établi sur une figure de *tremolo* brisée, à laquelle succèdent des gammes en doubles croches dans la basse et les violons, durant l'aparté de Publius. Un accompagnement admirable. Quelle grandeur et quelle noblesse tragiques dans l'ordre d'approcher : *Avvicina ti non m'odi*, que Titus donne et réitère au coupable, et quel pathos profondément

émouvant dans la phrase de celui-ci : *O voce che piomba mi sul core !* Comme ce dialogue a le caractère de simplicité plastique et idéale, qui dominait l'art des anciens. Jamais la muse de la tragédie, peut-être, ne rappela mieux la douleur antique et ne chaussa le cothurne avec plus de majesté. Nous aurions tout loué aussi dans le second mouvement, *Allegro,* et l'élégance du rhythme, et le double dessin de la mélodie, et la grâce des imitations, si tout cela n'était de nature à pouvoir s'attacher à d'autres situations très différentes.

Le quintette sert de finale au premier acte, et de couronne à tout l'ouvrage, dont il est l'immortel honneur. Commençons par rendre justice au signor Maroli ou plutôt à Mozart lui-même, d'après les idées duquel ce parolier refondit le livret de Métastase. Certes, on ne pouvait ni mieux disposer le théâtre, ni combiner l'ordonnance d'un finale tragique avec plus d'entente et de bonheur. Une scène nocturne, au milieu du Forum, qu'éclairent bientôt les flammes du Capitole incendié ; Sextus, ouvrant le finale par un monologue où il tâche de s'aguerrir à l'idée du parricide ; les autres personnages arrivant successivement et pour cause, ceux-ci déchirés de remords, ceux-là remplis d'horreur et d'épouvante ; le meurtrier qui part et qui revient, nouvel Oreste, avec les furies attachées à ses pas ; la révolte qui gronde autour de la place, et le peuple romain, le chœur, qui fait entendre des cris de désespoir, qui joue le premier rôle dans cette action, à la fois épique et tragique — certes, disons-nous, rien ne pouvait être plus beau, plus musical. Mozart compositeur ne resta pas au dessous de Mozart ordonnateur du libretto. Ses idées poétiques, à lui maestro, le ranimèrent, le rechauffèrent, l'inspirèrent et si bien que ja-

mais conception plus grande et plus grandiose ne fut offerte à l'admiration des hommes, assez heureusement organisés pour sentir au même degré les deux formes de poésie artificielle les plus complètes, et assez bons juges pour apprécier les moyens d'une alliance entre ces deux poésies, alors que le contingent de l'une ne doit pas être sacrifié à celui de l'autre, mais qu'elles ont, au contraire, à réunir la totalité de leurs forces. C'est là, sans contredit, le spectacle par excellence. Et veuillez remarquer combien un traité, sur cette base d'égalité, entre le drame et la musique, était indispensable dans le finale de Titus. La tragédie seule ne serait pas venue à bout de toutes les données qu'il renferme. Elle aurait bien fait parler et agir les cinq personnages; mais le peuple romain, ce grand, ce principal acteur, qu'en eût-elle-fait? Elle l'eût recommandé au chorégraphe. Malheureux peuple!

Après les récitatifs obligés de Donna Anna, Mozart n'en a pas écrit de plus beau que celui qui ouvre ce finale, par le monologue de Sextus. À l'endroit où le traître, arrêté par ses souvenirs, énumère toutes les vertus du Prince qu'il va assassiner, le compositeur a ralenti le mouvement; le récitatif y devient presqu'un *arioso*. Voilà le style *représentatif*, la musique parlante du XVIIme siècle, dans sa plus haute perfection.

L'*Allegro* du quintette, malgré son prodigieux effet scénique et le mouvement tumultueux qui y règne, a été construit thématiquement. L'unité de la composition réside dans une phrase vocale qui se reproduit en différens tons, majeurs et mineurs, et que les personnages attaquent successivement, à mesure qu'ils arrivent. Au travers de ces phrases noblement pathétiques, quoique toujours mélodieuses, tombent les exclamations déchi-

rantes du chœur derrière les coulisses. Vous les entendez comme les cris d'agonie d'une population, sous les pas de laquelle, la terre se serait creusée en un vaste cercueil. La masse totale de l'orchestre se brise en éclats tonnans sur ces accords de détresse, entendus, de loin en loin d'abord, et qui ne frappent qu'un coup : *Ah!* Ces explosions ayant lieu sur diverses harmonies de septième diminuée, provoquent chaque fois un nouveau mode. Insensiblement, la grande voix du peuple se rapproche ; les accords du chœur deviennent plus fréquens et ils se suivent deux à deux : *Ah! Ah!* Telle est la disposition technique de cet *Allegro*. Quant à l'effet, il est au-dessus de toute description. Il faut l'avoir entendue, cette musique, exécutée comme elle doit l'être, par des sujets bons acteurs et bons chanteurs, soutenus de choristes nombreux et excellens, et avec une mise en scène convenable.

Mozart se laissait aller quelquefois à un merveilleux esprit de paradoxe. Quel musicien, je le demande, se serait avisé de clore le finale par un *Andante*, sans que rien fût changé à la situation, du moins en apparence. Qui n'eut prévu que l'impression foudroyante du mouvement vif, allait s'évaporer de la sorte et que les milliers de mains levées pour applaudir, retombaient définitivement sur les genoux des auditeurs. Mozart n'en eut le moindre souci ; il s'arrêta au beau milieu de l'*Allegro*, pour écrire deux ou trois lignes du récitatif le plus simple, et il commença son *Andante* fort tranquillement. Il savait bien ce qu'il faisait. Son idée était hardie, mais non paradoxale ; elle était, loin de là, d'une justesse profonde. La situation, disions-nous, ne paraissait pas changée. Matériellement non ; psychologiquement beaucoup. Lorsqu'au commencement du finale,

Sextus s'éloigne pour frapper sa victime, la conspiration a déjà éclaté; le Capitole est en feu; le peuple qui ignore la cause et le but de ce qu'il voit, parcourt la ville, en poussant des cris de terreur; mais quand Sextus revient, croyant avoir consommé le crime, la nouvelle du prétendu meurtre de Titus doit s'être répandue déjà dans Rome, avec la rapidité de l'éclair. Le peuple a tout appris, et comme le premier effet d'une grande calamité publique est de stupéfier les esprits, une horreur concentrée, des figures blêmes et immobiles, une sorte de paralysie morale devaient ressortir de la musique. Ce raisonnement n'est pas de moi, mais de Mozart. L'*Andante* en est la conséquence rigoureuse, en même temps que la justification éclatante. C'est quelque chose de plus sublime encore que l'*Allegro*.

Ici, le plan du dessin vocal a été tout autrement disposé. Le chœur, arrivé sur la scène, n'intervient plus par exclamations; il procède par phrases régulières et complètes: *Oh nero tradimento! Oh giorno di dolor!* et il dialogue avec les personnages, formant un autre chœur. Un troisième groupe, composé de flûtes, de hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes et timbales, frappe, sur les pauses des voix, un rhythme guerrier et lugubre. On croit entendre sonner le glas de la félicité publique, morte avec Titus. A compter de la mesure où Vitellia et Servilia, montant la gamme de la tonique, arrivent à un *ut* bémol: *Oh-gior-no-di-do-lor,* le dialogue du double chœur est phrasé avec un art dont notre héros n'avait hérité le secret de personne et qu'à personne, non plus, il n'a légué. Trois fois la cadence qu'attend l'oreille, tombe sur des accords suspensifs et déchirans, de manière que cette période, unique et à jamais illustre entre les périodes, n'arrive

à sa conclusion que sur la 22me mesure. Les timbales grondent sourdement sur la cadence finale; les clameurs de cette nuit désastreuse se perdent insensiblement dans son ombre. La majesté, la terreur et la pitié tragiques n'ont pas été portées plus loin sur la scène musicale.

Il nous reste à voir les chœurs détachés de l'opéra. Le N° 5, précédé d'une très belle marche, est un chœur de jubilation pour l'entrée en scène de Titus; il est majestueux et brillant. Le N° 15, chœur mêlé de solo; peu de chose. Le N° 24, qui se lie par une ritournelle au grand air de Vitellia, est un morceau très remarquable, un chef-d'œuvre auquel nous devons nous arrêter. Le théâtre représente la place où Sextus doit être exécuté avec ses complices. Le sénat et le peuple romains occupent les degrés d'un vaste amphithéâtre; partout brillent des aigles, des faisceaux, des haches et autres armes. Deux bourreaux, habillés de rouge, attendent les condamnés. Il nous a paru nécessaire de rappeler cette décoration, pour l'entière intelligence du chœur N° 24 qui salue Titus et le félicite d'avoir été sauvé par la protection des dieux, pendant que l'Empereur arrive et défile avec sa suite.

Le bonheur des Romains, en revoyant celui qu'ils pleuraient déjà et qu'une espèce de miracle leur a rendu, ne devait point, au milieu des circonstances ci-dessus décrites, éclater en bruyans transports d'allégresse. Tous les esprits sont encore sous le coup de l'horrible attentat, que retrace avec une nouvelle force, l'appareil du supplice des conjurés. Le sang va être répandu, n'importe lequel. Quand il coule pour apaiser les lois, les images des dieux se voilent, et de graves pensées projettent leur ombre sur la face de l'homme, à la vue de la mort donnée solennellement, à qui sait,

comme lui, la prévoir et la comprendre. De là, le caractère tout particulier du morceau. La mélodie principale est dans l'orchestre, une figure grave et persistante qui se déploie en manière de contre-sujet et de paraphrase, relativement aux voix du chœur, ce qui donne à la composition un goût de musique d'église. Tout le dessin mélodique est si arrêté, si positif, que l'harmonie parait en ressortir d'elle-même. Oui, mais non pas celle que Mozart y a adaptée. On rend grâces aux dieux, on félicite César et on exalte ses vertus qui le rendent semblable aux immortels ; mais les dieux n'ont pas encore ramené leurs regards sur cette terre, que le plus exécrable forfait vient d'épouvanter et que bientôt le sang doit rougir ; mais l'élan des cœurs vers Titus trouve de la résistance, dans je ne sais quelle solennelle préoccupation de la multitude. L'harmonie n'est pas ce qu'elle devrait être naturellement ; il y a comme une rétention d'harmonie. Les notes empêchantes ou retardantes, qu'on voit lutter ici avec tant d'obstination contre l'accord parfait et le changer en ternaires diminués, surmontés de la septième, et autres harmonies accidentelles, ces notes traversent la pièce d'un bout à l'autre. Chacun peut se convaincre combien cet artifice d'harmonie, combiné avec une modulation choisie et originale, ajoute à la haute gravité du morceau, combien il en relève la signification et en augmente la valeur.

Le dernier chœur, N° 26, découpé en manière de finale, donnait lieu à une heureuse et admirable opposition avec le précédent. Titus pardonne : *Sia noto à Roma ch'io son lo stesso e ch'io tutto so, tutti assolvo e tutto obblio.* Ces mots prononcés à la clôture d'un récitatif, étaient pour le compositeur, comme un *fiat lux*. Les dieux et les hommes peuvent se réjouir

maintenant. Sextus, tombant à genoux, commence le finale ; Titus lui répond par un autre solo qui amène de nouveaux remercimens, *à tre,* après quoi les personnages et le chœur attaquent en masse la phrase : *Eterni Dei ! vegliate su i sacri giorni suoi* qui retentit en *ut* majeur, sur la dominante soutenue à l'aigu, appuyée de toutes les forces de l'orchestre, au tonnerre des timbales, aux jubilantes fanfares des instrumens d'airain. Une invocation de cette puissance et de cette sublimité devait, perçant les voûtes éternelles, être entendue de l'Olympe, et associer les dieux aux joies de l'humanité. C'est ainsi, qu'antithèse vivante du géant mythologique, qu'avait enfanté et que protégeait la terre, le géant de l'harmonie retrouvait toujours son ancienne force, quand il pouvait prendre son vol vers les cieux.

Il résulte de nos observations, que tout est loin d'être également parfait dans la *Clemenza di Tito ;* et, si un admirateur sincère mais impartial de Mozart est obligé d'en convenir aujourd'hui, du moins rien ne l'empêche de reconnaître qu'il est difficile de mieux ouvrir un opéra héroïque que par l'ouverture de Titus ; de le mieux suspendre que par le quintette du premier acte, et de le mieux terminer que par le chœur-finale du deuxième. Ces morceaux, de même que le dernier air de Vitellia et l'avant-dernier chœur, ou n'ont point d'équivalens dans le répertoire mozarien, ou l'emportent de beaucoup sur ce qui pourrrait leur être opposé.

Mozart a fait sept opéras, non compté les essais de son enfance et de sa première jeunesse. Sept, pas davantage ; et les étoiles qui composent cette brillante pléiade ont été choisies de telle sorte, néanmoins, que leur groupe

nous réfléchit tous les genres connus de la musique dramatique au XVIIIme siècle, en même temps qu'il éclaire les voies nouvelles, où le drame musical devait marcher de nos jours. Veuillez vous en convaincre. *Idomeneo* appartient à la mythologie, *Titus* à l'histoire, deux mines d'où les paroliers et les compositeurs tiraient autrefois toutes leurs productions du genre sérieux. *Figaro*, quant à la nature du poëme, c'était l'opéra comique français, la comédie chantée et, dans la règle, d'autant plus gâtée par la musique, que la pièce eût été meilleure comme simple comédie. Mozart, le premier, échappa à cette règle et montra comment il fallait faire de telles choses, si l'on voulait les faire absolument, sans tomber dans le vaudeville ou dans la comédie à ariettes.—L'*Enlèvement* est la brillante initiative de l'école allemande, dans une branche de la musique théâtrale où elle compte, jusqu'ici, le moins d'ouvrages distingués. Ce poëme, bien plus lyrique que la plupart des comédies à ariettes françaises, et bien plus sensé que la plupart des livrets bouffes italiens, traçait aux futurs paroliers de l'Allemagne, la ligne mitoyenne entre l'excès du prosaïsme et l'excès de la déraison, qu'ils ont assez généralement suivie depuis lors. De son côté, Mozart donnait aux musiciens le premier exemple d'un opéra mixte et romantique, où le caractère noble, passionné et héroïquement aventureux des principaux personnages, forme avec la nature vulgaire des emplois bouffons et subalternes, une des oppositions les plus favorables au drame musical.

Restait à fournir un spécimen de l'opéra bouffe, la seule musique de théâtre vraiment bonne et vraiment dramatique, que l'on connût dans le monde avant Gluck et Mozart. Lorsqu'il s'était agi de ployer la musique

aux exigences d'une œuvre purement littéraire qui n'avait pas été faite pour elle, le hasard imposa à Mozart la plus épigrammatique, c'est-à-dire la moins musicale des comédies françaises, le mariage de Figaro, et la solution de cet ingrat problème donna la coupe et les proportions de l'opéra moderne. Au contraire, lorsqu'il fallut composer un opéra bouffe, spectacle où il était convenu que la musique était tout et les paroles rien, ce même hasard fournit au compositeur un libretto, pur sang, *Cosi fan tutte*, le plus stupide et le plus vide de tous les libretti italiens existans ou possibles. Toujours des types, vous le voyez.

Idomeneo, l'Enlèvement, Figaro, Cosi fan tutte et *Titus*, embrassant ainsi toutes les formes poétiques et musicales de l'opéra, au dernier siècle, mais tous ouvrages nouveaux par le style, tous menant par diverses routes à une transformation générale de l'art, devaient encore nous conserver les traditions du passé, et servir à jamais de monumens à une époque, sur les productions lyrico-dramatiques de laquelle le temps a passé sa faulx et l'oubli son éponge, tant en Italie qu'en Allemagne. Les opéras français de Gluck sont seuls debout, à côté des partitions mozariennes, sur les ruines de cet âge de la musique théâtrale qui commence à Monteverde et finit à la mort de notre héros.

Mais quel genre ou plutôt quelle tendance lyrico-dramatique, avait-elle été particulièrement réservée à l'initiative du grand réformateur ? Ai-je besoin de le dire : la plus essentiellement musicale de toutes les tendances et la moins connue avant lui : le merveilleux. Naguères, à l'opéra, le merveilleux était une montre vaine, un puéril spectacle, parce qu'il n'y avait jamais été l'affaire

du musicien. (*) Mozart donna une âme à cette fantasmagorie, une vie réelle et poétique à ces spectres pour rire ; il créa le genre devant lequel devaient pâlir tous les autres genres, l'opéra romantique fondé sur le *merveilleux du sentiment*, traduction musicale du merveilleux oculaire présenté sur la scène.

En passant de la sphère du décorateur, du machiniste, du costumier et du chorégraphe dans celle du compositeur, le merveilleux pouvait se produire musicalement sous deux aspects opposés, comme en poésie : sous un aspect nocturne et terrible et sous un aspect riant, à la clarté d'une lumière fantastique. Mais alors la théorie du nouveau genre était inconnue, puisque le genre lui-même n'existait pas ; tous les opéras, à grand spectacle, on les tirait de la mythologie et de l'histoire ancienne, d'où le romantisme musical ne pouvait jamais sortir. Ce fut donc encore le hasard qui eut mission de préparer la découverte. Deux poëmes tombent sous la main de Mozart, deux poëmes que leurs auteurs ne surent même pas dénommer convenablement, (**) tant ils étaient étranges, et dont aucun musicien notable d'alors

(*) On pourra m'objecter les chœurs infernaux de Gluck. Celui des furies, dans *Iphigénie en Tauride*, est assurément admirable et fort tragique, mais il n'a pas la couleur du merveilleux, cette couleur toute spéciale, que portent les scènes fantastiques de Don Juan et de la Flûte magique, et qu'ont imitée depuis, dans leurs opéras, Carl Maria Weber, Spohr, Meyer Beer et d'autres musiciens allemands. La preuve que Gluck n'a connu ni soupçonné ce genre d'effets, c'est l'apparition de Diane, au dénoûment de cette même *Iphigénie en Tauride*. Rien n'y fait sentir un acte de présence surnaturel. La déesse prononce quelques phrases de récitatif très ordinaire et disparait.

(**) *Don Giovanni* se trouve intitulé : *Dramma giocoso* et la *Flûte magique* : Grand opéra tout court.

n'aurait voulu se charger. Eh bien, ces livrets étranges contiennent précisément le double germe du merveilleux romantique. Mozart se surpassa dans *Il Don Giovanni* et dans quelques scènes de la *Zauberflöte*, comme il avait surpassé tous les compositeurs morts et vivans dans ses autres opéras; et, cette bonne fortune, il en fut redevable à un mauvais conte du XVIme siècle et aux visions cornues de Schikaneder ! Beaucoup de compositeurs ont écrit plus de cent opéras, sans jamais sortir des deux genres de la musique dramatique italienne, le sérieux et le bouffe ; les chefs-d'œuvre de Gluck se bornent à la tragédie lyrique, et Mozart, lui, a embrassé tous les genres connus du drame musical, dans sept opéras qu'ils ne choisit point, mais que le hasard se chargea de lui fournir!!!

Autrefois, la critique allemande tenait à devoir et à convenance de se répandre en lamentations sur les textes d'opéra qu'un hasard malheureux et comme toujours aveugle, disait-elle, infligea à l'auteur de Figaro, de Don Juan et de la Flûte magique. « *Ah, plaignons le grand Mozart d'avoir prostitué sa musique divine à de pareils sujets!* » Que vous en semble lecteur ? Ce hasard vous parait-il, en effet, aussi malheureux et aussi aveugle qu'on le prétend ?



L'OUVERTURE DE LA FLUTE MAGIQUE.

L'opéra de la Flûte magique porte dans le catalogue autographe la date de Juillet 91; l'ouverture n'a été composée que vers la fin de Septembre, c'est-à-dire après la *Clemenza di Tito;* mais la raison chronologique n'est pas précisément ce qui nous a engagé à les séparer dans nos analyses. Des considérations beaucoup plus importantes réclamaient un article à part pour l'ouvrage que nous allons examiner.

Et d'abord, l'ouverture de la Flûte magique n'a pas besoin qu'on l'envisage comme partie intégrante du drame musical qu'elle précède. Elle ne saurait même être envisagée comme telle. Je vais dire pourquoi.

Un musicien qui prend son travail au sérieux, cherche toujours à établir des rapports aisément appréciables entre les données principales du livret et la symphonie d'introduction. Préparer les auditeurs au contenu de la pièce, les acclimater d'avance, par une suite d'impressions purement musicales, dans la sphère du sentiment ou des sentimens qui y dominent; tel est le but de l'ouverture dramatique. Il est le même pour tous. Les moyens d'exécution, quoique naturellement susceptibles d'une variété infinie et dans l'idée et dans la forme.

pourraient cependant être ramenés à une différence unique. Ou l'on prend le sujet de l'opéra en gros, ou on le prend en détail. Dans le premier cas, la musique instrumentale se borne à donner les caractères généraux du drame, ou plutôt elle imite le drame à sa manière, idéalement, en toute liberté, sans égard à la marche de l'action, n'empruntant rien au corps de l'ouvrage. Un instrumentiste de savoir et de génie évitera même des ressemblances trop prononcées avec les formes du chant vocal. Il bâtira son édifice analogique sur des idées indépendantes, sur des thèmes dont les développemens et les modifications, les alliances ou les luttes, généraliseront le drame et montreront les types caractéristiques des personnages et des situations, sans mélange de casualité et d'individualisme. Selon nous, cette forme de l'ouverture, que l'on pourrait nommer dramatico-thématique, est la plus distinguée, mais aussi la plus difficile de toutes. Il n'y a guères que Mozart qui y eût excellé. Cependant, nous avons d'autres ouvrages d'une unité moins rigoureuse et d'une facture moins savante que les ouvertures mozariennes, mais qui ne répondent de même qu'à la généralité abstraite du drame et qui sont également des chefs-d'œuvre Il suffit de rappeler les ouvertures de Cherubini, les plus belles, peut-être, que notre siècle ait produites, celles de Beethoven, quelques unes de Méhul, de Winter, de Spontini, de Spohr et de plusieurs autres, moins renommés ou plus jeunes. Quant aux symphonies dramatiques de la deuxième catégorie, celles qui embrassent et poursuivent le livret dans ses détails scéniques, l'usage en est assez moderne. On les fait avec des extraits de la partition, avec des motifs de l'opéra, choisis parmi ceux d'ordinaire qui s'attachent aux endroits les plus marquans de la pièce,

le tout cousu ou soudé à l'aide de quelques idées accessoires. La dénomination d'*ouverture-programme* leur conviendrait assez, je crois. L'*Andante* de l'ouverture de Don Juan, lequel du reste n'est que l'introduction de la symphonie, rentre dans cette classe, de même que l'*Andante* de l'ouverture de *Cosi fan tutte*. Ce que nous connaissons de plus beau, de plus complet et de plus habile, en fait de programme dramatique, c'est l'ouverture de *Freyschutz*.

Il y a encore des opéras qui n'ont pas d'ouverture proprement dite, mais seulement une courte introduction instrumentale qui se lie à la première scène. *Robert-le-Diable* nous en offre un exemple. Ces sortes d'ouvertures, au petit pied, se placent aussi quelquefois avec beaucoup d'effet dans les entr'actes, témoin *Joseph* et les *Deux Journées*.

En cherchant bien, l'on trouve qu'il y a une quatrième manière d'ouvrir un opéra. C'est de ne pas faire d'ouverture du tout. Dans *Mosè*, Rossini a employé cette *forme* qui est incontestablement la plus expéditive, sinon la plus difficile et la meilleure.

Toutes les symphonies dramatiques, j'entends les bonnes, ont cela de commun, par conséquent, que, nées des inspirations du sujet, elles doivent être considérées ainsi comme parties intégrantes des opéras auxquels leurs auteurs les ont attachées. Or, maintenant dans laquelle des quatre classes ci-dessus énumérées, convient-il de ranger l'ouverture de la Flûte magique? Quels sont ses rapports généraux ou spéciaux avec le livret? Elle n'en a aucuns, et cela d'abord par la raison que rien ne saurait jamais se rapporter à rien. Mais en supposant même que la pièce de Schikaneder eût signifié quelque chose, l'ouverture, comme elle est, n'en au-

rait reproduit, dans aucun cas, ni la pensée ni les détails. C'est une fugue, et une fugue est toujours beaucoup trop vague dans son expression analogique pour pouvoir se plier d'une manière claire et positive au sens d'un drame quelconque. O puissance incalculable du hasard ! prosternons-nous devant toi et t'adorons. De retour chez lui et pressé de finir un opéra qui n'attend plus que l'ouverture pour aller en scène, Mozart songe comment il la fera cette ouverture. Il trouve qu'aucune des formes musicales existantes et admises pour ces sortes d'ouvrages, ne va à la pièce qui n'est d'aucune forme poétique. En désespoir de cause, il se rejette sur un patron vieilli et depuis longtemps abandonné, vu l'obstacle insurmontable qu'il opposait aux exigences de la musique de théâtre. Toute l'immensité de son génie et de son érudition contrapontique est employée à rajeunir ce patron usé, cette forme de rebut, et de ce pis-aller résulte un chef-d'œuvre, le plus extraordinaire comme le plus brillant de tous les chefs-d'œuvre, et cela arrive justement parce que le poëme de la Flûte magique n'a ni queue ni tête. Le lecteur n'en doutera pas quand il aura pris connaissance du passage suivant que je traduis du Dictionnaire musical de Koch, à l'article *Ouverture*.

« Dans son acception générale, ce mot signifie toute pièce instrumentale de quelque étendue qui sert d'ouverture ou d'introduction à un opéra, une cantate, un ballet, etc. Dans un sens plus restreint, il désigne une espèce particulière de symphonie qui est d'origine française, et qui doit surtout à Lulli la forme caractéristique qui la distingue. Ces sortes d'ouvertures commencent par un *Grave* 4/4, pas trop long, d'un caractère majestueux, solennel et animé, après quoi vient une fugue dont le mouvement est rapide et le rhythme facul-

tatif (c'est-à-dire au choix du compositeur.) Ordinairement, c'est une fugue libre, coupée, dans ses intermittences, de plusieurs idées accessoires qui toutes ne dérivent pas immédiatement du thème et du contre-sujet, (*) et que les parties d'orchestre présentent souvent en manière de solos. » La description, mot pour mot, du plan technique de notre ouverture. Koch ajoute:

« Pendant les 25 dernières années du XVIIme siècle, ce genre de compositions s'introduisit en Allemagne où Telemann le cultiva plus tard avec beaucoup d'application et de soin. Hasse, Graun et d'autres compositeurs qui florissaient vers le milieu du dernier siècle, (**) employèrent également cette forme dans leurs opéras. — On commença à l'abandonner de plus en plus vers l'année 1760, de sorte qu'aujourd'hui (1802) on peut compter les ouvrages exécutés sur ce modèle parmi les compositions surannées. Parmi les modernes, Mozart a, dans son ouverture de la Flûte magique, vengé complètement cette forme de l'injuste mépris où elle paraissait être tombée. »

Ce mépris apparemment n'était pas si injuste, puisque de la multitude innombrable de ces productions, pas un échantillon n'a surgi qui eût été digne de conserver à la postérité le souvenir du genre. Le public musical d'Allemagne connaissait-il beaucoup en 1791 les ouvertures de Lulli? connaissait-il davantage celles de Telemann, musicien plus moderne et qui lui seul en a fait plus de 600, au dire de Gerber? Parlait-on même des

(*) Souvent ces idées accessoires étaient des airs de danse.

Note du traducteur.

(**) L'auteur de cet article aurait dû nommer Händel en première ligne.

ouvertures de Händel? Je ne le crois pas. Pourquoi donc Mozart, le plus hardi et le plus fécond des novateurs, lui qui porta au plus haut degré de perfection le vrai genre de la symphonie dramatique, pourquoi, dis-je, rétrogradant d'un siècle, serait-il revenu à une invention de Lulli, à un gothique patron que repousse le drame, s'il n'avait reconnu que le livret de Schikaneder, c'est-à-dire le néant, repoussait de son côté les moyens d'expression généraux, par lesquels l'orchestre seul, peut et doit préindiquer la nature du spectacle. Mozart aurait pu faire, il est vrai, une ouverture-programme; mais ce moyen, il l'aurait sûrement dédaigné, s'il l'avait trouvé ou connu. L'incompatibilité de cette manière avec l'esprit de ses œuvres instrumentales, parait trop évidente.

Un collaborateur de la Gazette musicale de Leipzig a cru découvrir, néanmoins, entre l'ouverture et l'opéra de la Flûte magique, ce rapport direct qui m'a toujours échappé à moi. Il a dit» qu'en composant une fugue, Mozart avait songé d'abord *à ce qui était du temple,* et qu'ensuite le thème faisait allusion au babil de l'oiseleur.» Sauf le respect que je dois à cet écrivain, il y a là une contradiction des plus manifestes. Si une fugue doit rappeler le temple, comment le sujet, l'essence même de cette fugue, pourrait-il contenir en même temps une allusion au bavardage d'un mauvais bouffon tel que Papageno? La vérité est que rien ne saurait ressembler moins à la musique d'église que notre ouverture, toute fugue qu'elle est. Elle ne se rapporte pas davantage à l'oiseleur, dont l'importance dramatique est à peu près la même, que celle des lions et singes mélomanes de l'opéra. Par quelle inconcevable distraction, le compositeur aurait-il oublié Tamino et Pamina,

les héros du drame, eux dont les aventures et les amours en font le sujet, si sujet il y a. N'est-ce point le rusé Figaro qui court devant l'auditeur et le nargue dans l'ouverture des *Nozze?* n'est-ce pas le séducteur, de tant de belles, le meurtrier du commandeur, qui nous charme par ses prouesses galantes et nous glace d'effroi par sa fin épouvantable, dans l'ouverture de Don Juan; ne voyons-nous pas les amantes volages papillonner dans l'ouverture de *Cosi fan tutte;* et, dans celle de Titus enfin, qu'entendons-nous résonner avec tant d'éclat dans notre oreille, sinon les hauts faits d'armes du général romain? Le principe qui commande de rapporter le sens de l'ouverture au protagoniste, ou bien au fait principal du drame, est si naturel, si raisonnable, qu'on ne devine pas pourquoi Mozart qui l'avait toujours observé jusques-là, s'en serait écarté dans la Flûte magique. Mais il ne s'en écarta que parce qu'il avait renoncé d'avance à toute analogie positive. Je dis positive, car si on voulait en chercher une qui ne résultât point d'interprétations arbitraires, évidemment démenties par le sens musical de chacun, on la trouverait bien, mais si vague et d'une généralité si étendue, que le droit de propriété de la pièce sur l'ouverture, n'en serait guères mieux établi. Le merveilleux fait la base de l'opéra; il fait aussi le caractère de la symphonie, et voilà le seul rapport qui les unisse. Il est bien large, nous le répétons, si large que l'ouverture de la Flûte magique pourrait servir également à tout opéra fondé sur un merveilleux couleur de rose.

J'ai cru ne pouvoir accorder assez d'attention et de place à la démonstration de ce fait singulier, que s'il y avait eu l'ombre du sens commun dans la pièce de Schikaneder, le plus étonnant des chefs-d'œuvre de

Mozart n'existait pas ; un des titres les plus authentiques de sa mission était perdu.

Grand en toutes choses, en contrepoint comme en mélodie, Mozart dut naturellement préférer à la fugue stricte, la fugue qu'on nomme libre, celle qui admettant le mélange de deux styles opposés, ouvrait un champ sans limites à l'universalité de son génie. Son plus beau travail, en ce genre, avait été le finale de la symphonie en *ut*. Beaucoup d'amateurs trouvent que toutes les fugues se ressemblent. C'est ce que personne ne dira assurément ni du finale de la symphonie, ni de notre ouverture ; car ces œuvres n'ont pas plus de ressemblance entre elles, qu'avec les milliers de fugues qui les ont précédées ou suivies, et on ne saurait les comparer l'une à l'autre, que pour en faire ressortir le contraste absolu. Le finale repose sur quatre thèmes rivaux, dont les combinaisons offrent irrésistiblement et avant tout, l'image d'une lutte gigantesque. Le goût sévère, l'âpreté originelle du contrepoint s'y fait sentir en bien des endroits, et la fermentation harmonique qui résulte du choc de ces élémens hostiles, exquise à l'oreille du connaisseur, n'est pour le grand nombre des dilettanti qu'une cacophonie vide de sens, comme je m'en suis personnellement et suffisamment assuré. Il n'y a pas là de voluptés faciles pour l'oreille. L'œuvre parait s'adresser à l'intelligence critique, autant qu'à l'imagination de celui qui écoute ; et, si peu de compositions vous saisissent à ce point par l'excès de la grandeur et de la force, il n'en est peut-être pas une qui, pour être bien comprise, exige un entendement musical plus cultivé.

En prenant le contre-pied de ce qui vient d'être dit, on aurait une idée assez exacte de l'ouverture. Celle-ci

n'a qu'un thème, et dans le développement de ce thème unique, la science du compositeur apparait plus admirable encore, s'il est possible, qu'elle ne l'avait été dans les évolutions les plus exorbitantes du finale. Entre le thème et le contre-sujet, il n'y a pas une apparence de lutte, pas l'ombre d'un dissentiment. Tout est pur et limpide, tout est céleste dans l'harmonie de cette fugue ; tout y rayonne de l'éclat le plus mélodieux, tout y est plaisir, euphonie, volupté, délice, enchantement indicible, et pour le musicien savant, et pour le simple amateur, et pour la totalité des oreilles mélomanes enfin.

Mozart voulut que le préambule du morceau commandât l'attention avec une autorité à la fois solennelle et mystique et avec la sonorité la plus éclatante, comme si le mouvement grave vous disait: préparez-vous à écouter ce qui ne s'est jamais entendu et ce que personne ne vous fera plus entendre.

Il y aurait erreur à croire que l'euphonie singulière et le charme magique qui font de l'*Allegro* une musique délicieuse pour tout le monde, vient uniquement de ce que les conditions du style fugué y ont été adoucies ; en d'autres mots, de ce que l'ouvrage n'est pas une fugue stricte et régulière. L'ouvrage est aussi savant qu'aucun de ceux qui soient jamais éclos dans une tête lestée de contrepoint double et canonique. Mozart y a même enchéri sur la loi essentielle du genre, l'unité d'idée. Bien que libre, cette fugue est pour ainsi dire sans intermittences ; elle a été faite avec le sujet seul ; le sujet ne vous quitte pas un moment. Dans la fugue, vous l'entendez comme *Dux* et *Comes* ; dans les parties mélodieuses de l'ouverture, il accompagne les phrases du chant présentées en manière de solos, et c'est encore son image, plus ou moins, que reproduisent par frag-

mens, les *tutti* d'orchestre. Sans le sujet, aucun des moindres détails de l'œuvre ne serait imaginable! C'est un vrai sorcier que ce thème. Il possède, comme les *Koldounns* de nos contes nationaux, la faculté des métamorphoses à un degré illimité. Comme eux, il prend toutes les formes; il crépite en étincelles; il se résout en gouttes brillantes de rosée, s'arrondit et s'éparpille en grains de perles, rayonne en diamans, se déroule sur la verte surface des campagnes, en tapis émaillé de fleurs; ou bien, vapeur légère, il monte vers les hautes régions. Là, nous le voyons filer avec les étoiles tombantes, revenir en flocons de nuages lumineux; puis, quand cela lui plait, il se met à siffler et à mugir, par boutades, avec les mille voix de l'ouragan. Quelles que soient néanmoins la diversité et la splendeur de ces créations fantastiques, qu'il tire toutes de son *moi,* il ne lui est pas donné de pouvoir jamais dépouiller entièrement sa forme originelle. Feu-follet, ou météore tonnant, nous le reconnaissons toujours, spectateurs clairvoyans que nous sommes. Lorsque son image n'est que peu ou point déguisée, (c'est-à-dire tant que la composition reste fugue) elle se régénère continuellement d'elle-même et se répercute et s'embranche à l'infini; elle se glisse partout, en compagnie d'une autre forme subalterne (le contre-sujet) qui est comme le compère ou, pour parler plus révérencieusement, comme le *famulus* du magicien et aussi habile à se métamorphoser que lui. Mais voici qu'il s'escamote et se disperse en menues parcelles. Une vision enchanteresse, éblouissante, prend aussitôt sa place. Oh pour le coup, ce n'est pas lui! C'est toujours lui; regardez bien et vous verrez les débris de sa forme première lancés dans toutes les directions, trembloter dans l'espace et tracer

comme un cercle de lumière vacillante autour la vision, en laquelle il a changé une partie de sa substance. (Les solos accompagnés par les fragmens de la fugue.)

Soudain, tout a disparu. Un commandement grave et solennel, répété trois fois dans les mêmes termes, une volonté péremptoire, devant laquelle doit fléchir la puissance du nécromancien, a dissipé le charme. Le spectacle magique est fini. Non, mais le premier acte seulement. Notre lutin de thème doit connaître le principe de la progression d'intérêt; mais alors comment renchérir sur les merveilles déjà présentées? Nous allons voir. L'*Allegro* recommence et le sujet revient, mais avec une tout autre physionomie, déguisé en *si* bémol mineur. Le contre-sujet prend également une forme et une allure nouvelles. C'est ici que commence la composition du milieu et que nous pénétrons dans le sanctuaire des enchantemens, que l'on dirait éclairé par les feux mats et doux d'un arc-en-ciel de lune. D'où partent toutes ces voix de syrènes, chantant sur des paroles inconnues? à quel firmament ont été attachées ces étoiles qui se groupent en constellations mélodieuses et mystiques, dans la flûte et le basson, qui scintillent dans les instrumens à cordes, et projettent dans les hautbois comme une longue traînée de lumière? Les délices d'un surnaturel ineffable pénètrent l'âme et la caressent de toutes parts. Bientôt, un plus grand jour éclaire la scène. Le thème se pelotonne en un foyer, et le contre-sujet, dardant ses rayons à tous les vents, fait éclater un artifice dont les pétards, fusées, lances à feu, grenades, bougies romaines, partent successivement, volent, craquent, crépitent, éblouissent et s'éteignent et vous inondent, en tombant, d'une pluie d'étincelles, qu'on n'en peut mais. Les variantes du thème

volent partout, mêlées et confondues avec les pièces de ce feu d'artifice magique, ou de cette splendide aurore boréale, si mieux vous l'aimiez. Quelques fragmens de la première moitié de l'ouverture reparaissent ensuite, avec des changemens bien entendu, car il n'est pas plus dans la nature du sujet de pouvoir jamais se cacher jusqu'à devenir introuvable, que de rester le même un seul moment. La péroraison, en style mélodique et commençant par un *crescendo,* est d'un effet grandiose et original, pleine de retentissement et de majesté. Quelque chose vient à surgir, quelque chose de très petit d'abord, mais qui se gonfle de plus en plus et bientôt arrivé à un volume énorme, agite sur les auditeurs ses gigantesques aîles qui battent comme l'orage. Au plus fort de la tempête, le souvenir du thème tonne encore sur la conclusion, dans l'unisson éclatant de tout l'orchestre.

Et l'ouverture de la Flûte magique fut ainsi la couronne de la musique instrumentale toute entière, *nunc et in sæcula.*

Parlerons-nous de la signification psychologique de l'œuvre ; mais elle n'est guères susceptible d'un commentaire positif sous ce rapport. La pensée des autres ouvertures de Mozart, s'explique toujours d'une manière infaillible par le contenu du poëme. Ici, au contraire, nous avons de la musique essentiellement pure, une musique qui ne se trouve limitée, dans ses développemens et ses effets, par aucune condition préalable. Le commentaire d'une pareille œuvre sera toujours bon, si en écoutant, chacun se retrace ce qu'il a senti de plus indiciblement enchanteur et rêvé de plus délicieusement fantasque. Peut-être, cependant, que les gloses individuelles ne sauraient beaucoup différer à cet égard, chez les hommes en qui l'instinct poétique se manifeste le

plus sensiblement par une vive intelligence de l'harmonie. Peut-être trouverait-on que notre ouverture a une racine analogique dans les rêves de l'enfance qui avoisine l'âge de puberté, alors que la raison n'a pas achevé de percer sa coque, que la passion dort, mais déjà prête à s'éveiller et que la fantaisie, avec son amour du merveilleux, domine à peu près sans contrôle. Chaque âge, comme on sait, a ses rêves caractéristiques qui ne se montrent point dans les autres saisons de la vie. Hé ! qui de nous serait assez malheureux pour avoir entièrement perdu la souvenance de ceux qu'il a faits de neuf à douze ans; qui aurait oublié ces montagnes bleues couronnant un horizon lointain et fantastique, et vers lesquelles on se sent attiré par un désir immense, comme vers la patrie du bonheur ; et ces arbres chargés de fruits d'or, ayant une sorte de physionomie humaine, qui vous adressent des paroles amicales ; et ces oiseaux flambans qui vous racontent de si merveilleuses histoires ; et ces ailes surtout qui nous donnent à nous-mêmes la faculté de les suivre à travers les nuages et nous percher avec eux, au plus haut de l'arc-en-ciel. Une lumière, près de laquelle enlaidirait le soleil de Naples, inondait ces visions, et les pénétrait dans leur essence, et attachait à chaque objet une physionomie intellectuelle, une âme, une pensée, une voix. C'était comme la révélation soudaine, complète, éclatante d'un monde que l'âme pressentait et désirait depuis longtemps, et comme l'apothéose de toute la nature inanimée et inintelligente. Rappelons encore la plus délectable des images qui enchantent le sommeil de l'enfance mûrissante, image qui bientôt revient avec le plus d'assiduité et finit par devenir le centre des autres visions ; figure ou symbole d'un avenir qui s'avance à grands pas

et dont les plus enivrantes réalisations restent toujours au-dessous de leur type précurseur. Quel homme en fleur ne vous aurait pas vus, simulacres divins, têtes plus belles que les têtes d'anges, planer vers lui en souriant, s'accroître dans votre marche aërienne de toutes les autres formes les plus idéales de la jeune fille, arriver enfin, déposer un baiser sur le front qui vous rêve, et s'évanouir à ce contact voluptueux mais chaste encore. Que de regrets amers ont suivi le reveil! que de larmes ont arrosé la couche de l'enfant, arraché à ses songes délectables!

Une question du plus haut intérêt se présente ici. Comment une fugue, et des plus savantes encore, a-t-elle pu s'assimiler le caractère d'enchantement extatique que l'on y découvre? A cela, nous ne savons point de réponse. Nous dirions bien que la trouvaille du sujet était une des ces bonnes fortunes du génie, si rares, qu'elles n'arrivent peut-être pas deux fois au génie même. A la rigueur cependant, un organiste de village aurait pu heurter d'accident contre les quatre mesures du thème, tout aussi bien que Mozart; mais qu'en aurait-il fait? un de ces squelettes contrapontiques, à deux, trois ou quatre jambes, comme Beethoven les nomme si plaisamment, dans les annotations qu'il écrivait en marge de ses études. La perle, pour le coq, se fut changée en grain de millet. Je vais plus loin et je demande si, parmi tous les contrapontistes anciens et modernes, il en est un qui n'eût pas été coq, relativement à cette perle là? Bach en aurait fait une fugue à la Bach, Händel, une fugue à la Händel, de très beaux et très doctes ouvrages, très admirés des connaisseurs, très peu goûtés du profane et toujours fugues, à l'oreille de tout le monde. Le seul lapidaire capable de monter la perle de

manière à en faire reconnaître l'inestimable valeur à tous les yeux, c'est-à-dire à toutes les oreilles, s'appelait Mozart. C'est lui qui l'a trouvée.

Il est juste de reconnaître que l'effet matériel a beaucoup contribué à la popularité de cette œuvre merveilleuse. Si l'instrumentation de nos jours a fait quelques progrès, relativement aux symphonies et aux ouvertures précédentes de Mozart, ce progrès a été devancé sous tous les rapports dans l'ouverture de la Flûte magique. En premier lieu, Mozart y a réuni la totalité des instrumens qui pouvaient entrer dans l'orchestre, à la fin du dernier siècle ; il y a porté le nombre des parties à plus de vingt, chose qu'il n'avait jamais faite dans aucune de ses compositions instrumentales. Par une autre exception plus importante, les instrumens à vent s'y trouvent occupés à l'égal du quatuor, si même ils ne travaillent davantage. Enfin, dans aucune œuvre non plus, Mozart n'a marié les couleurs toniques avec autant d'agrément et de séduction, ni distribué les rôles de la symphonie d'une manière mieux appropriée aux talens spéciaux des acteurs. Depuis les violons et les flûtes jusqu'aux timbales, tous y tiennent constamment l'emploi le plus avantageux à chacun. Et voilà bien, comme nous le disions, tout le progrès du système d'instrumentation actuel : une sonorité plus éclatante ; une recherche profondément calculée de l'effet matériel, et les cadets de l'orchestre, les instrumens à vent, devenus les égaux de leurs aînés, les instrumens à cordes, après avoir été leurs inférieurs, pendant plus d'un siècle. Etudiez leurs marches et leurs combinaisons dans notre ouverture, et vous verrez qu'elles ont servi de modèle aux compositions les plus richement instrumentées de Beethoven et à celles des maîtres les plus modernes.

Tel fut le dernier travail séculier de Mozart, (*) le dernier et le plus miraculeusement parfait quant au style. Depuis des années déjà, la flamme de la vie pâlissait au front du jeune homme et s'éteignait dans son sein. La force productive de l'artiste déclinait de même, quoiqu'avec plus de lenteur et presqu'insensiblement. Mais voilà que cette flamme épuisée semble jeter un éclat nouveau; cette force amoindrie déborde tout à coup avec un déploiement de magnificence et d'imagination, auquel Mozart lui-même n'avait pas encore accoutumé ses admirateurs; le cygne a entonné le chant du départ; le mourant prononce ses *novissima verba*, comme disaient les anciens, paroles suprêmes où l'esprit de Mozart, à moitié dégagé de son enveloppe, nous apparait comme si déjà il subissait un commencement de transfiguration, et que chacun entend dans le *Requiem* et dans l'ouverture de la Flûte magique, qui en fut le brillant et immortel prélude. L'image du paradis associée aux images du lit de mort!

Outre cette signification biographique de chant du cygne, la reine des fugues en a encore une autre qui lui assure une place à jamais marquante dans les annales de l'art.

En résumant la vie poétique sous toutes ses faces, dans le plus grand de ses opéras, Mozart y avait résumé l'universalité de sa nature, relativement aux moyens de l'expression musicale qui était comme la manifestation extérieure de cette nature. *Don Giovanni* attestait

(*) Nous ne comptons pas deux pièces, l'une de complaisance, l'autre de circonstance: un concerto de clarinette pour Stadler et une petite cantate maçonnique, marqués sub Nos 144 et 145, les derniers du catalogue autographe.

en grand la mission de notre héros, aux yeux du monde entier. Un compte rendu plus sommaire et plus spécialement adressé aux gens de l'art, devait résumer aussi l'universalité du style mozarien sous les rapports technique et historique. Quelles furent les instructions du musicien prédestiné? *Récolter la moisson des siècles et unir, dans le présent, le passé à l'avenir de la musique.* Fidèle à ce mandat et parvenu au terme de sa carrière, Mozart semble avoir rédigé, en notes, pour les musiciens, un rapport de vingt et quelques pages, sur la manière dont il a rempli les instructions providentielles. Nous y voyons la mélodie la plus limpide, le sens le plus idéal, les résultats d'euphonie matérielle les plus flatteurs, l'instrumentation la plus brillante, des effets nouveaux et à jamais modernes, combinés avec la forme sévère, anti-mélodieuse et anti-expressive de la vieille fugue. Bien plus, tout a été rigoureusement déduit de cette forme; sans elle, rien n'eût été. Dans ces vingt et quelques pages, la loi fondamentale de toute œuvre d'art: *unité et variété* a été observée avec une puissance de concentration et d'irradiation si absolue, qu'il ne s'y trouve pas deux combinaisons dont la ressemblance aille jusqu'à l'identité, et pas une où l'on ne voie se réfléchir la même pensée créatrice.

Je termine mon article par l'indication d'un fait, sans doute assez curieux. Personne n'ignore que l'imitation s'attache aux chefs-d'œuvre, exactement comme les vers aux fruits, pour les gâter autant que cela est en elle. Qu'un écrivain ou un artiste obtienne un grand succès dans le monde, et aussitôt on voit une légion de pillards avides qui se ruent sur les idées et les formes de cet artiste et de cet écrivain, qui en font curée, les mâchent, les ruminent et les rejettent que c'est

dégoût. Et alors vous en avez pour cinq, dix ans et davantage. Il n'est pas d'esprit si original ni de talent si beau, à qui ces voleurs de la pensée ne finissent par causer un tort réel dans les affections du public. On nous a presque gâté de cette manière Byron et Walter Scott, Beethoven et Rossini, le dernier surtout. Mozart, autant et bien plus que tout autre, devait être exposé aux entreprises des plagiaires; mais son armure, trempée dans les eaux du Styx jusqu'aux pièces du talon inclusivement, lui a permis de s'en mieux défendre. Il n'y a pas d'ouvrages, vieux ou nouveaux, dans la musique d'église, de chambre et de théâtre, qui ressemblent à Mozart, comme tous nos opéras italiens ressemblent à Rossini, et un si grand nombre de nos symphonies, trios, quatuors, quintettes de violon et de piano à Beethoven. Si donc les imitateurs, jusqu'à présent, n'ont pas réussi à entamer Mozart, certes il n'y a pas de leur faute. Toutes ses productions classiques ont été et sont encore une source inépuisable de plagiats. Or, voici la remarque curieuse à laquelle j'en voulais venir. Un seul chef-d'œuvre de Mozart, un seul qui certainement n'est ni le moindre dans l'opinion des professeurs ni le moins goûté du public musical de l'Europe, est resté à l'abri de toute tentative. Il a fait peur, même à l'esprit d'imitation, le plus osé et le plus impudent de tous les esprits. L'ouverture de la Flûte magique, car c'est d'elle qu'il s'agit, se maintient avec une faveur constante et croissante depuis un demi-siècle, partout où il y a une douzaine d'amateurs et un orchestre complet; par elle, s'ouvrent assez fréquemment les concerts d'élite, les grandes solennités musicales; elle a été *arrangée* de toutes les façons; elle l'a été pour des voix humaines, avec un texte drôlatique, ce qui est une

bouffonnerie de bien mauvais goût ; enfin, la musique d'horlogerie s'en est emparée comme d'une pièce favorite. Voilà un succès ou je me trompe. Eh bien, depuis cinquante ans qu'il dure, ce succès, personne n'a essayé d'imiter l'ouvrage; nul n'a été tenté de reproduire, après Mozart, le vieux patron de l'ouverture théâtrale Je me souviens qu'à une époque où mes études de musicien n'allaient guères au delà du violon, cette circonstance me frappait déjà. Je demandai à François Schoberlechner, pianiste, compositeur et improvisateur distingué de notre capitale, pourquoi l'on n'écrivait plus d'ouvertures dans ce genre qui me plaisait infiniment. Il eut l'air de réfléchir à ma question et me dit : *c'est qu'il faudrait être Mozart pour l'entreprendre.* La réponse me parut courte et très peu satisfaisante alors. Depuis, j'ai assez avancé pour reconnaître qu'il n'était pas possible d'en faire une meilleure.



LE REQUIEM.

Il est deux ouvrages de Mozart, un opéra et une messe de Requiem, où le phénomène de son individu moral et sa vocation de musicien prédestiné, se révèlent surtout, avec une miraculeuse évidence, pour le critique, comme pour le biographe. Nous avons vu sous quels auspices naquit Don Juan, l'opéra des opéras. Mozart l'écrivit dans ses plus beaux jours de plaisir, de gloire et de santé, et cependant déjà la grande voix de la mort lui arrivait périodiquement, à travers mille voix enchanteresses; chaque nuit elle lui parlait. Don Juan parait ainsi comme le résultat d'une lutte balancée, ou comme l'équilibre de deux influences contraires. Le Requiem proclame le triomphe définitif de l'une d'elles. L'opéra, c'est tout le problème de la vie exposé en musique; la messe funèbre en est la solution; l'un finit au tombeau; l'autre y commence.

En détruisant le merveilleux apparent ou la couleur romanesque qui s'attachait à l'origine historique du Requiem, l'enquête provoquée par Gottfried Weber, en a confirmé solennellement le merveilleux véritable, je veux dire le rapport moral de l'œuvre à l'ouvrier. Elle a établi, avec la plus entière et la plus inattaquable certi-

tude, ces deux points capitaux : premièrement, que le Requiem fut le dernier travail de Mozart; deuxièmement, que Mozart, en l'écrivant, croyait l'écrire pour lui-même. Quant aux autres questions, relatives à l'historique de l'ouvrage, que l'enquête n'a point éclaircies, elles n'ont, à nos yeux, ni intérêt ni valeur d'aucune espèce. Que nous importe en effet de savoir si toutes les circonstances du marché passé entre le commandataire et le compositeur du Requiem, ont été fidèlement conservées dans la tradition et consciencieusement reproduites dans le récit de la veuve Nissen; si l'individu mystérieux était le comte Wallsegg, Leutgeb, ou bien un autre messager; si Mozart l'avait connu ou ne l'avait pas connu; si enfin le secret de la commande avait été exigé ou non. Probablement des choses aussi indifférentes n'ont inspiré tant d'intérêt, que parce qu'on aura fait dépendre du choix des hypothèses, la question de l'état moral où le musicien se trouvait en composant le Requiem. Il me semble qu'on s'est trompé. Mozart, fortement préoccupé de l'idée de sa mort prochaine, croit reconnaître un avertissement du ciel dans la commande qui lui est faite. Il n'y a rien que de très naturel dans une semblable impression, et on ne voit nullement pourquoi elle aurait agi avec plus ou moins de force sur l'esprit du malade, selon que le travail lui aurait été commandé par un homme de sa connaissance ou par un inconnu. Mais peut-être aura-t-il pris Wallsegg ou son messager pour un être surnaturel, pour l'ange de la mort en personne! Laissons ces imaginations aux poëtes qui ont célébré les derniers momens de Mozart; elles ne sauraient trouver place dans une biographie d'où les repoussent, comme le lecteur sait déjà, plusieurs faits avérés et passablement prosaïques, tels que les ducats

payés d'avance, le délai accordé, l'offre d'une augmentation d'honoraires etc. On peut croire aux avertissemens d'en haut, sans pour cela imaginer que l'individu ou l'objet qui nous servent de présage, fussent eux-mêmes dans le secret du destin. N'a-t-on pas vu des malades pâlir aux cris d'un hibou, et d'autres faire leur testament après avoir entendu le chien de basse-cour hurler sous leur fenêtre ? Or, quelqu'un qui vient commander une messe de Requiem à un musicien qui se sent mourir, parait, on l'avouera, un pronostic de mort plus significatif et plus digne de créance, que le quadrupède qui hurle et l'oiseau qui crie dans les ténèbres.

Ainsi reste à jamais debout, dans l'opinion des hommes, la plus grande des dispositions providentielles qui coordonnèrent la destinée de Mozart avec l'ensemble de ses travaux. La plus grande, et la seule qui paraisse avoir frappé les yeux du monde jusqu'à présent. Le monde entier a reconnu le doigt de Dieu, aux particularités de ce trépas sublime, qui tient presqu'autant de place dans les annales de la musique que toute la vie du compositeur; de cette mort couronnant une existence de prodiges, ajoutant le chef-d'œuvre suprême à tant de chefs-d'œuvre et la page la plus mémorable à l'histoire que nous écrivons. Ce nous est un besoin du cœur et un devoir d'écrivain, de revenir ici sur les détails que le premier volume a déjà présentés, mais dans la forme d'une simple relation biographique.

Rappelez-vous donc Mozart, embrassant en pleurant ses amis de Prague qu'il n'espère plus revoir. Le voici rendu à ses pénates ; il a achevé ce qui lui restait à faire de la Flûte magique ; il a dirigé les premières représentations de cet opéra. Maintenant, il lui tarde de remplir des engagemens impérieux et d'appliquer enfin à un

ouvrage de quelque étendue, le haut style d'église qu'il aimait tant et auquel il avait voué de si persévérantes études, attestées par ses travaux d'enfance et de jeunesse, par son *Misericordias Domini* et son *Davidde penitente*, par les extraits de Händel qu'il gardait en portefeuille, et en dernier lieu par son *Ave verum Corpus* et par le choral de la Flûte magique. Mozart se dispose à commencer le Requiem, quand une idée que toutes les habitudes de son âme couvaient, sans aucun doute, dès le jour même de la commande, vient traverser ses conceptions naissantes avec la spontanéité et l'éblouissement de l'éclair. O lumière terrible! cette tombe pour laquelle on lui demande des pleurs harmonieux, c'est la sienne même. Plus de doute, plus d'espoir, il faut mourir! De moment en moment, cette pensée accablante acquiert plus de consistance et de fixité dans l'esprit du malade; mais l'inspiration qu'il y puise, lui donne des forces inconnues, immenses, surnaturelles, et il écrit, et tout le reste est oublié. Désormais la nuit a beau succéder au jour et le jour à la nuit, pour le chantre de l'éternité, le temps a déjà disparu. La lumière qui renaît sans lui apporter l'espérance, l'ombre qui descend sans lui amener le repos, le quittent et le retrouvent toujours à la même place, méditant, écrivant sans cesse. Un intérêt inexprimable, une douloureuse extase, l'enchaînent à ce travail qui est sa dernière affaire dans le monde. Et cependant, il voit la mort au bout de ce travail; il la voit face à face, qui se meut, qui approche et approche toujours, avec ses yeux sans regard et son effroyable rire de squelette. Il la voit; et la crainte de ne pouvoir achever l'hymne sublime qu'il lui adresse, l'emporte encore sur toute l'indicible horreur de cette vision. Les pages du Requiem se remplissent; la vie du chantre inspiré fond

comme les derniers restes du cierge qui brûle sur sa bobèche et dégoutte en larmes odorantes, devant l'image du Sauveur.

Mais quelque pressé que fût le musicien, l'inexorable fantôme le gagna de vitesse; il ne put finir!

A peine la tête de Mozart est-elle tombée sur l'oreiller mortuaire, que nous voyons une soudaine et heureuse révolution s'accomplir dans sa destinée. Déjà, le succès populaire de la Flûte magique habitue les Allemands à prononcer son nom avec orgueil; déjà, toutes les renommées contemporaines pâlissent devant son astre merveilleux; quelques années encore, et cet astre allait remplir de son immensité et de sa splendeur tout l'horizon musical de l'Europe. La fortune elle-même, lasse et honteuse de persécuter le grand homme, lui tendit la main en signe de réconciliation. Une place honorable venait de lui être acquise; les commandes lui arrivaient de toutes parts. Et quand elle parut enfin s'ouvrir devant lui, cette carrière de succès, de gloire et d'indépendance que tout lui présageait dès le berceau, et que des musiciens sans avenir parcouraient, à ses yeux, d'un pas rapide et triomphant; quand la fortune, telle qu'une pluie lentement amassée dans les réservoirs de l'athmosphère, allait répandre sur lui des faveurs d'autant plus abondantes, qu'elles avaient été précédées d'une sécheresse plus longue, oh alors il n'était plus temps! Dieu rappelait son ouvrier à lui, au moment où l'ouvrier devait toucher le salaire de sa journée terrestre! Quoi de plus beau et de plus dramatique, dans le drame infini des destinées humaines, que cette péripétie coïncidant avec la catastrophe; que ce jeune homme qui s'appela Mozart, et pour qui la justice tardive des contemporains n'est plus que le premier hommage de la postérité; que

cet athlète couronné et mourant qui s'écrie dans l'amertume de son cœur: *Mourir! lorsqu'une vie tranquille m'était désormais assurée; quitter mon art, lorsque cessant d'être l'esclave de la mode et le jouet des spéculateurs, je pourrais écrire librement ce que Dieu et mon cœur m'inspirent! quitter ma famille, mes pauvres petits enfans, lorsque je voyais enfin la possibilité de mieux pourvoir à leur sort!* Ainsi disait-il, et ce langage si touchant, si bien fait pour arracher des larmes, n'était pourtant qu'une erreur dans la bouche de l'homme prédestiné. Non, Mozart ne fut pas l'esclave de la mode ni le jouet des spéculateurs, mais l'instrument de la Providence. S'il ne fut pas toujours libre dans le choix de ses travaux, c'est que jamais son libre choix n'eût servi, dans l'avenir, la fortune de la musique, autant que la fatalité des circonstances auxquelles il obéissait malgré lui. Il partait, parce que sa mission était terminée; il quittait son art, mais non pas avant d'en avoir atteint les sommités les plus hautes. Qu'aurait-il encore fait après Don Juan, après ses dernières symphonies, après l'ouverture de la Flûte magique et après le Requiem? Jeune, il cessait de vivre, parce que ses forces vitales avaient été dépensées à la production d'œuvres surhumaines, pour ainsi dire, dont le génie vieillissant n'eût plus été capable, et dont une fin précoce était nécessairement la condition et le prix. Il ne laissait rien à sa femme et à ses enfans, mais l'héritage d'un nom à jamais cher et glorieux dans la mémoire des nations, devait fructifier à leur profit entre les mains de la Providence. Un sort honorable fut le partage de la veuve; une bonne éducation fut donnée aux orphelins. Ah si plus courageux ou plus résigné, notre héros avait pu, dans ces mo-

mens terribles, penser à autre chose qu'à la mort qui s'avançait, aux liens les plus puissans et les plus doux de la nature qui allaient se rompre; s'il lui avait été possible de jeter un regard calme en arrière, de récapituler cette vie prodigieuse qui renferma plus qu'un siècle en dix ans; si les plus glorieuses annales de l'art, enregistrées dans le catalogue de ses œuvres, se fussent déroulées, aux souvenirs du mourant, en une longue perspective d'harmonies impérissables, Mozart aurait compris sa destinée; la plainte expirait sur ses lèvres, et il quittait la terre comme le triomphateur chrétien quitte le champ de bataille, en rendant des actions de grâce au Très-Haut.

Avoir rappelé les derniers jours et les derniers momens du compositeur, c'est, pour nous, avoir commencé l'examen critique de son dernier travail. Les faits biographiques ne dominent pas seulement ici toute analyse; ils sont la partie la plus importante de l'analyse même; eux seuls peuvent expliquer l'œuvre et son effet dont rien n'approche, si j'en juge d'après moi, et qui serait réellement au-dessus de tout ce que la musique a produit, si j'en juge par le nombre des auditeurs, auxquels j'ai vu qu'il se faisait sentir, avec une puissance inexprimable, indépendante des lieux, des croyances religieuses et même, jusqu'à un certain point, indépendante du degré de culture musicale, où l'on était placé en écoutant. J'ai entendu le Requiem à différentes époques de ma vie, dans l'étranger et à Pétersbourg, à l'église et dans les salles de concert. Tout récemment encore, je l'ai fait exécuter, par fragmens, chez moi, à Nijni-Novgorod. Hé bien, là même où cette exécution avait lieu dans une chambre à peine suffisante pour contenir une cinquantaine de musiciens, avec des res-

sources vocales et instrumentales très médiocres, comme elles le sont nécessairement dans une ville de province, l'effet de certains morceaux a été le même et sur tout le monde. Peu de tragédies musicales, écrites dans le style le plus dramatique, chantées et jouées avec le plus de talent, toucheraient à l'égal du Requiem, isolé de l'acte auguste qui est sa destination, amoindri de tout ce que la majesté du temple, la vue du tombeau, une assistance en grand deuil, et quelquefois le spectacle d'une douleur réelle et profonde, peuvent ajouter aux émotions d'un auditeur chrétien. J'ai vu pâlir et trembler au *Confutatis*, au *Lacrymosa*, des personnes qui ne savaient pas la musique et dont l'oreille n'avait même pas l'intelligence du style italien, le plus facile de tous. Le Requiem, dans son ensemble, est cependant de la musique beaucoup plus savante que celle d'aucun opéra. Mais, ainsi que nous l'avons déjà observé dans une autre partie du livre, tel auditeur entièrement incapable de juger un morceau d'église, comme œuvre d'art, le sent très bien comme vérité d'expression chrétienne; une remarque qui s'applique avant tout et souverainement au Requiem de Mozart. Personne ne se trompe sur la signification de cette musique : Dieu, la mort, le jugement, l'éternité! et il n'est pas besoin d'être catholique, ni de savoir le latin pour cela.

On était assez généralement persuadé, avant M.r Weber, qu'une œuvre revêtue de ces caractères, comprise de tous ceux qui croient en Dieu et à la nécessité de mourir, ne pouvait être que le résultat d'une agonie morale et matérielle prolongée, à part le génie du musicien. Voici, entr'autres, comment s'exprime à ce sujet, un écrivain allemand dont je regrette de ne pouvoir

dire le nom, mais dont on me saura gré de citer les paroles :

« Pendant les dernières années de sa vie, Mozart en était arrivé à ce point d'embrasser l'art par ses extrêmes, de saisir et de rendre avec une égale perfection tout ce que la musique peut exprimer. Mais l'expérience l'a trop démontré ; des forces intellectuelles extraordinaires sont rarement compatibles avec les conditions d'où dépend la durée de la vie humaine, puisqu'elles ne se développent et ne s'exercent qu'aux dépens des forces physiques.......... Sentant sa fin approcher, Mozart tomba dans une sorte de mélancolie qui acheva de détruire les rapports d'après lesquels se règle la coexistence des deux principes de notre nature. On pourrait dire qu'il ne vivait déjà plus en composant le Requiem, et que ce travail était l'activité surhumaine d'un esprit qui avait à moitié brisé son enveloppe. C'est seulement ainsi, que Mozart a pu produire un Requiem, comme l'est le sien précisément. S'il avait écrit sous d'autres auspices, avec une moindre continuité d'efforts et d'exaltation maladive, et s'il n'avait employé la plus grande partie des nuits à ce travail, jamais rien de semblable n'aurait été légué à l'admiration du monde. »

On a dit que le style du Requiem paraissait antidaté de plus d'un siècle, comparativement à celui qui dominait dans la musique d'église, au temps de Mozart, et que lui-même avait employé dans ses messes écrites pour l'archevêque de Salzbourg. La remarque, pour être juste, a besoin d'être considérablement restreinte, puisqu'elle ne s'applique ni à l'ensemble du travail, ni à la totalité d'aucun morceau, ni surtout à l'instrumentation du Requiem. Elle concerne uniquement le caractère et

la forme de plusieurs mélodies vocales qui, dérivées du plain-chant catholique, rappellent en effet les maitres du XVIIme et de la fin du XVIme siècles. Et encore y a-t-il d'autres morceaux qui, sous ce rapport même, sont de la musique tout à fait moderne. Cependant, l'emploi d'un style mélodique approchant de l'Oratorio et du drame, ne parait être dans le Requiem, qu'une exception motivée par la nature de certains textes, comme nous verrons plus loin. En général, la couleur de l'ouvrage est ancienne. Ainsi, chose importante à reconnaitre, Mozart qui avait donné au drame lyrique un aspect entièrement nouveau, qui avait, conjointement avec Haydn, réformé ou pour mieux dire créé la symphonie, le quatuor et le quintette de violon, toute la musique instrumentale, Mozart, lorsqu'il fallut écrire dans le haut style d'église, ne trouva rien de mieux que de reculer vers le passé, de revenir au XVIIme siècle pour la mélodie et à la première moitié du XVIIIme siècle, c'est-à-dire à Bach et Händel, pour le chœurs fugués et les fugues.

Dans mes aperçus sur l'histoire de la musique, j'ai indiqué les époques de transition ou de préparation, et les résultats définitifs auxquels l'art était arrivé dans quelques unes de ses branches. Ces résultats, nous voulons dire les formes et créations demeurées vivantes et immuables dans la musique, depuis qu'elle avait commencé, étaient pour le genre sacré: 1°) le chant choral de Palestrina et de ses successeurs; le style *à Capella*. 2°) la fugue ecclésiastique perfectionnée, instrumentée, établie dans la tonalité moderne, de Bach et de Händel. La musique d'église était donc la seule qui se trouvât définitivement constituée avant Mozart, et c'est pour cela que le grand réformateur ne voulut em-

ployer, dans plusieurs morceaux du Requiem, qui seront désignés plus loin, ni la mélodie du son époque, trop phrasée et d'une élégance trop mondaine pour l'église, ni la fugue séculière, telle qu'il l'avait créée lui-même dans les finales du quatuor en *sol* et de la symphonie en *ut*, et dans l'ouverture de la Flûte magique. Il demeure donc prouvé que, pour lui, le haut style d'église signifiait le vieux style d'église.

S'il est une vérité commune et rebattue, c'est que toute opinion vraie tient le milieu entre les opinions extrêmes, comme toute vertu est placée entre deux vices. Mais ce juste milieu est certainement plus rare à rencontrer dans la sphère des musiciens, que partout ailleurs. Les exclusifs abondent parmi nous. Tel n'estime que la vieille musique; tel autre témoigne une profonde indifférence, sinon un souverain mépris, pour tout ce qui est antérieur au XVIIIme siècle. Tandis que d'un côté, on semblait reprocher à Mozart une trop scrupuleuse adhérence aux traditions de l'église catholique; tandis que Mr Weber, très peu admirateur de la musique ancienne, lui intentait une sorte de procès criminel, pour avoir fidèlement rendu certains textes du Requiem, d'autres critiques qui portaient le culte de cette musique jusqu'au fanatisme, prétendirent que Mozart avait outrepassé les limites du genre sacré; que la vraie musique d'église ne comporte de mélodie que la psalmodie et le plain-chant, ou ce qui y ressemble; qu'elle ne comporte ni l'orchestre ni une instrumentation quelconque, pas même l'orgue; que d'après cela, les messes de Haydn et de Cherubini n'étaient pas des messes, bien moins encore celles de Beethoven, (ce que je ne prendrais pas sur moi de leur contester) que, dans les œuvres de Mozart, il n'y avait de *passablement* ecclésia-

stique que le Requiem; (c'est-à-dire les parties de l'ouvrage traitées à la manière ancienne) mais que l'église catholique ne pouvait que désavouer les intentions musicales du *Dies iræ*, du *Tuba mirum* et du *Confutatis*. (*)

Comme ces morceaux, auxquels il faut joindre le *Lacrymosa*, sont ceux où Mozart s'est écarté plus ou moins, jamais absolument, du style d'église proprement dit, ceux où il a employé la mélodie phrasée, passionnée, véhémente, il nous importe avant tout d'examiner leurs textes. Qu'y voyons-nous? une sorte de poésie épique et descriptive où se trouvent esquissés les plus formidables tableaux qu'il soit possible d'offrir à l'imagination: le jour de colère qui sera pour le monde le dernier des jours: *Dies iræ, dies illa*; la trompette dont l'appel remue tous les ossemens, brise tous les sépulcres: *Tuba mirum spargens sonum*; la mort épouvantée et contrainte de rendre sa proie en masse: *Mors stupebit*; le livre dépositaire de tout ce qui a été fait, dit, senti et pensé depuis la création, s'ouvrant, pour chacun des justiciables, à la page qui le concerne: *Liber scriptus proferetur*; les damnés livrés aux flammes de l'enfer: *Flammis acribus addictis*; les élus allant prendre possession d'une félicité sans mesure et sans terme: *Voca me cum benedictis*. On avouera que s'il est un art capable de donner une sorte de réalité à de pareils tableaux, autant du moins qu'il en peut tenir dans le cadre trop étroit

(*) Tout cela a été imprimé, il y a longtemps, dans la Gazette musicale de Leipzig. Quelque peu soutenables que paraissent ces opinions, je dois avouer qu'elles ont été défendues avec une intelligence de musicien et un talent d'écrivain très remarquables.

pour eux de la raison et de l'imagination humaines, cet art est la musique. Maintenant, je demande d'abord s'il existe un genre de musique vocale qui défende au compositeur d'écrire dans le sens des paroles, ou même qui l'en dispense. Je demande ensuite à qui aurait la plus légère idée de la différence des styles de composition et de leur portée respective, s'il y avait un moyen quelconque de traduire les textes précités, dans les formes du vieux style d'église. Tout le monde doit reconnaitre que ce style répond admirablement à l'humilité de la prière, aux épanchemens d'une âme contrite et à la solennité des hymnes qui célèbrent les œuvres et la gloire de Dieu. Aussi, dans le Requiem, tout ce qui est prière, oraison, adoration, louange, méditation ou complainte chrétienne, a-t-il été traité en contrepoint fugué ou en contrepoint simple, comme l'*Hostias*, par exemple, mais toujours sur des mélodies anciennes et purement ecclésiastiques. D'autre part, il n'est pas moins certain que le style d'église, tel qu'on le pratiquait au XVIme et XVIIme siècles, se refuse absolument aux caractères épique et tragique, que réclamaient plusieurs des N^os^ composant le *Dies iræ*. Il fallait ici, de toute nécessité, la mélodie phrasée et pathétique, avec un choix d'accords et une modulation également modernes et un orchestre complet, sauf à éviter, bien entendu, toute ressemblance directe ou même éloignée, avec la musique de théâtre, par les moyens que l'auteur du Requiem a mis en usage et dont nous parlerons après. Où est le compositeur, qui se chargerait aujourd'hui d'écrire un *Dies iræ*, pour les voix seules? L'admission ou le rejet de la musique instrumentale, dans les ouvrages d'église, ne saurait plus être une question d'art pour personne. Les instrumens sont admis chez les catholiques-romains;

ils ne le sont pas chez nous. C'est une affaire de discipline ecclésiastique dont nous n'avons point à nous occuper. Pourquoi donc l'église catholique désavouerait-elle les intentions musicales du *Dies iræ,* où Mozart n'a fait autre chose que rendre, par les seuls moyens que son art lui fournissait, des textes consacrés par le rituel de l'église ?

Est-ce bien sérieusement, d'ailleurs, que des hommes graves, de savans musiciens, voudraient aujourd'hui nous ramener à la simplicité de Palestrina et d'Orlando Lasso, c'est-à-dire à l'enfance de l'art musical ? Parce que vous travaillez pour l'église, il vous faudra renoncer à la mélodie expressive, lors même qu'elle aurait le caractère religieux, renoncer aux neuf dixièmes des accords employables, bannir l'orchestre qui n'était pas né au temps de Palestrina, n'accepter enfin qu'une fraction minime de tout le matériel technique et esthétique d'un art, complété depuis par trois siècles de progrès ! En vérité, les hommes qui écrivent et font imprimer de pareilles choses, se moquent de leurs lecteurs. Ajoutons que si leur manière de voir, feinte ou réelle, pouvait jamais influer sur la pratique, l'imitation des vieux maîtres, dans ce sens-là, ne produirait aujourd'hui que des pastiches ou des calques sans valeur. Contrefaire la lettre de Palestrina, ne serait peut-être pas si extraordinairement difficile ; mais l'esprit de Palestrina qui était celui d'il y a trois cents ans, où le prendriez-vous ?

Le but de cette digression polémique n'a été autre que d'indiquer comment les textes et la liturgie d'une messe de morts, chez les catholiques, s'entendaient pour faire naturellement, du Requiem, une arche d'alliance entre la musique ancienne et moderne, sous la plume d'un compositeur tel que Mozart. Là, en effet, s'amalgament et se

réfléchissent au foyer d'un esprit universel, contemporain de tous les âges, les tendances diverses qui prévalurent dans la musique d'église depuis son avénement réel à l'état d'art. Là, est cette antique mélodie de plain-chant que l'école romaine eut la gloire d'accorder avec le contrepoint, en lui restituant ce qu'elle avait eu de plus édifiant dans sa haute et primitive simplicité; là, brillent les trésors d'harmonie amassés par cette savante école d'organistes qui naquit et se propagea en Allemagne, à la suite de la réformation, et dont Bach et Händel sont les représentans glorieux. Là enfin, vous trouvez, lorsqu'il y a lieu, et à un degré incomparablement supérieur, l'élégance et le charme mélodiques qui distinguent les ouvrages sacrés de Pergolèse et de Jomelli, moins le mélange des formes théâtrales et vieillies qui les dépare. (*)

L'abbé Stadler a dit : « Aussi longtemps que la musique figurée se maintiendra dans l'église catholique, cette œuvre gigantesque (le Requiem) en sera la couronne. » Mais pourquoi ? Serait-ce uniquement parce que Mozart, plus éloigné de la source des traditions par la date de sa naissance, en aurait conduit la filiation jusqu'aux limites où l'art religieux s'arrêtait enfin, et qu'il aurait réuni, dans un seul cadre, les grands modèles des XVIme XVIIme et XVIIIme siècles ? Le cosmopolitisme historique du style et une fusion plus complète des élémens que le temps et le génie avaient élaborés, seraient-ils les seuls titres auxquels l'auteur du Requiem se place au-dessus de tous les compositeurs d'église ? Certainement non ; car il y a encore dans le Requiem ce qui distin-

(*) Le *Stabat Mater* du dernier surtout.

gue Mozart généralement et essentiellement de tous les autres ; et il y a ce qui n'a pu être donné à lui-même qu'une fois, par la plus extraordinaire des exceptions.

Händel, nous le savons déjà, est celui des vieux maîtres auquel Mozart a fait dans le Requiem les emprunts les plus directs. Il lui a ou il lui aurait pris entr'autres, l'idée du N° 1. *Requiem æternam*, que tout le monde reconnait pour un des plus sublimes de l'ouvrage ; et M.r Weber a vu dans cette circonstance un argument si décisif, si victorieux à l'appui de ses inconcevables opinions, qu'il a donné par fragmens le texte des deux pièces. Il m'a semblé assez original de reproduire cette double citation, non pas en l'allongeant, ce qui me donnerait trop d'avantages sur M.r Weber, mais en la raccourcissant, au contraire, et cela pour en tirer une conséquence diamétralement opposée, que tous mes lecteurs musiciens accepteront pour évidente, je m'en flatte. (*)

(*) On ne voit dans la seconde citation que la ritournelle du N° 1 du Requiem, mais elle renferme dans les portées des instrumens à vent, tout le dessin du chant vocal qui suit, jusqu'à *Et lux perpetua*. L'imitation réelle ou prétendue de Händel ne va pas plus loin.

Antienne de Händel

Larghetto staccato.

Violini

Viola

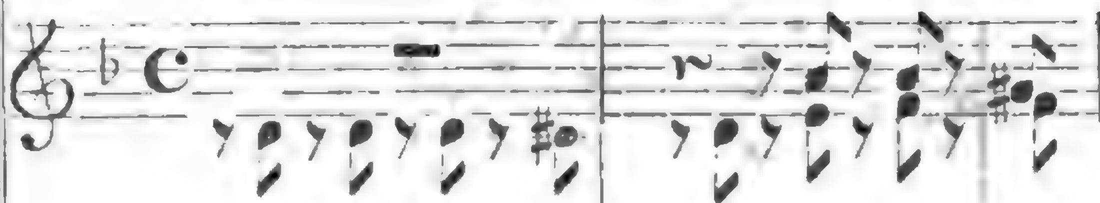
Voce

Bassi

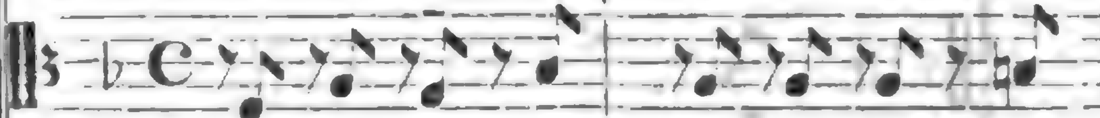
The Ways of Sion do mourn - - - - - - - - - - - - - - - - - - - do mourn.

Adagio. (Commencement du Requiem.)

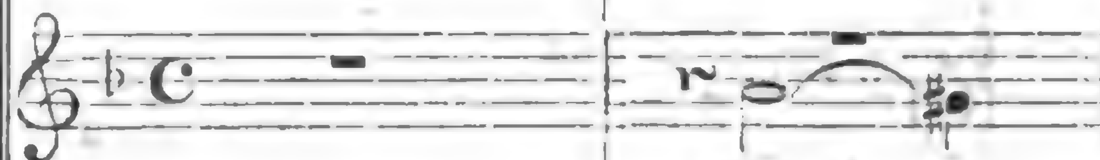
Violini



Viola



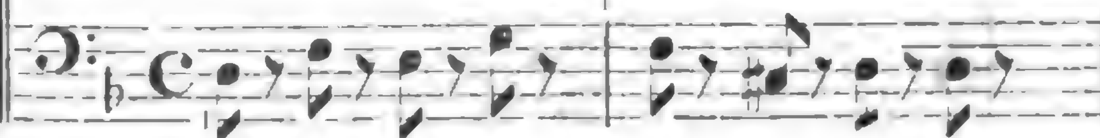
Corni bassetti

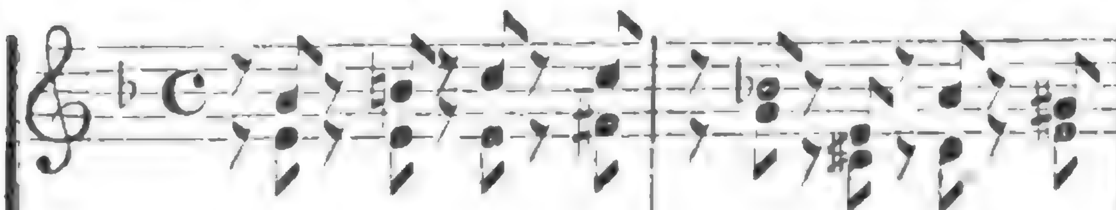


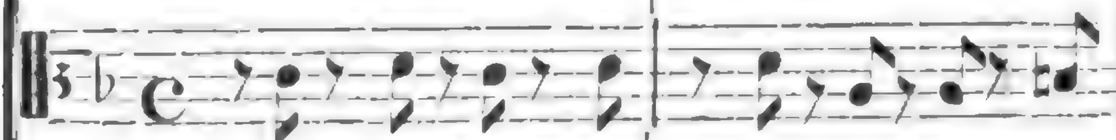
Fagotti



Bassi

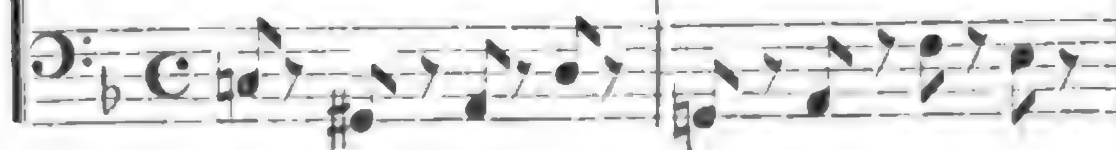












Trombones

Accordons que l'idée soit exactement la même, ce qui est beaucoup accorder, n'est-il pas vrai. Deux prédicateurs ont prêché sur le même texte; mais quelle différence dès l'exorde. Comme le début de Mozart est à la fois plus sublime et plus savant! comme il respire cette haute tristesse évangélique, ces larmes et ce parfum et cette antique poésie de l'église romaine, qui ont toujours manqué à Händel, ainsi je crois qu'à la plupart des compositeurs luthériens. Et, quand du milieu de ce chœur funèbre, une voix s'élève pour entonner: *Te decet hymnus Deus in Sion,* ne semble-t-il pas entendre la voix d'un archange et Sainte Cécile elle-même tenant l'orgue, improvisant un accompagnement fugué dont les plus hautes élucubrations des mortels n'approchèrent jamais. Puis, le chœur saisit la figure du thème instrumental qui a accompagné le solo; le chant se dessine en méandres canoniques qui retentissent, en se prolongeant avec lenteur, comme les échos d'un hymne des premiers jours du christianisme, à travers les galeries et les sépulcres d'une catacombe immense. Aux mots: *et lux perpetua,* répétés en phrases alternatives, l'orchestre descend majestueusement, à l'unisson, sur les intervalles de l'accord; les trompettes prononcent l'adieu suprême; le chœur conclut sur la dominante avec une douce et mystique solennité: *luceat eis.* Oui, il entrait déjà dans la lumière éternelle invoquée pour les morts, celui qui a écrit ces onze premières pages du Requiem, tant elles paraissent au-dessus de l'homme.

Et voilà donc les plagiats énormes sous le poids desquels M.r Weber a prétendu écraser des adversaires qui outrageaient Mozart bien plus que lui, disait-il, en supposant que Mozart aurait attaché son nom à *ces études de jeunesse!!!* Que serait-ce si le plagiaire n'avait

nullement songé à l'antienne de Händel, s'il ne l'avait pas connue peut-être. Vous en allez juger. En transcrivant les deux citations, ma mémoire est allée chercher le thème du *Misericordias Domini*, que Mozart emprunta, dit-on, à Eberlin, (*) et ô surprise ! ce thème est tout juste le commencement du Requiem :

Moderato.

Tenori

Canta - bo in ae--- ter ------

Bassi

Can-ta - - bo in ae - - ter - - - - - - - - - - - - - - - - -

Le rapport est ici beaucoup plus clair, puisqu'il va jusqu'à l'identité, en ce qui concerne les parties de chant, c'est-à-dire le sujet même et sa réplique à la quinte. D'ailleurs, *Requiem æternam* ne ressemble pas davantage aux divers développemens fugués du *Misericordias Domini*, que l'une et l'autre compositions ne ressemblent à l'antienne de Händel. Comme l'abbé Stadler nous le disait, les données thématiques, dans les ouvrages du style fugué, appartiennent à tout le monde, de même que les sujets proposés pour les concours académiques. Toutes les fois donc que Mozart choisissait un thème d'emprunt, *plus difficile à traiter qu'un thème d'invention*, il croyait l'idée susceptible d'être développée autrement et mieux sans doute. Il ne l'aurait pas remise en œuvre, pour faire plus mal qu'aucun de ceux qui l'avaient employée déjà.

(*) C'est l'abbé Stadler qui le dit.

L'*Allegro* du N° 1, c'est-à-dire la fugue de *Kyrie eleison,* est digne du mouvement grave, auquel elle s'adapte par le dessin des figures en doubles croches et par le caractère hautement solennel qui la distingue ; mais elle présente des difficultés d'exécution dont très peu de chœurs d'église ou autres sortiraient pleinement victorieux. Il est à regretter que le ridicule menace de si près le sublime, dans ce chef-d'œuvre de composition chorale. Mal ou médiocrement rendu, *le Kyrie* serait intolérable, ou d'un effet plus qu'équivoque. Pour moi, je l'ai entendu exécuter aux concerts de notre société philharmonique, comme il ne l'a été peut-être nulle part en Europe. Le chœur se composait des chantres de la cour, et c'est tout dire ; l'orchestre, de l'élite de nos musiciens et de nos amateurs-artistes ; l'effet était ce qu'il devait être : sublime.

Mozart a cru devoir partager le *Dies iræ* en six morceaux de musique, non que l'étendue et la nature du texte exigeassent absolument cette division, mais pour introduire dans cette magnifique prière une plus grande variété d'expressions et de formes. Après le *Requiem* et *Kyrie,* ces modèles du style d'église le plus élevé et le plus savant, vient le N° 2, le commencement ou comme l'introduction du *Dies iræ.* Ecrit pour le chœur, en contrepoint simple, *ré* mineur, *Allegro assai,* ce morceau est d'un caractère imposant et sombre, d'un effet prodigieux, dramatique, si vous voulez, mais non pas théâtral. Le compositeur a évité de rappeler le théâtre par les cadences des périodes qui appartiennent à l'église. Je me suis suffisamment déclaré l'ennemi du formalisme dans la musique d'opéra et en général dans toute musique ; mais des raisons qui ont été présentées ailleurs, établissent ssus ce rapport pour le

genre sacré, une exception toute naturelle. Les formules mélodiques, j'entends les anciennes, y sont plus que permises; elles y sont indispensables, comme les désinences obligées du choral luthérien. Elles sont le cachet du XVIme et XVIIme siècles, et rien ne détermine plus positivement le caractère d'antiquité, d'immutabilité et de sainteté, qui est le plus beau et le plus essentiel de tous les attributs de la musique d'église.

Le *Tuba mirum* fait contraste avec le précédent morceau; *Andante, si* bémol majeur, quatre solos terminés par un quatuor des chanteurs solistes. Ce N° 3 a été déjà reconnu pour le plus faible de l'ouvrage sans comparaison; et, cependant, avec un autre texte et placé dans quelque Oratorio, ce serait encore un chef-d'œuvre. Jamais la religion et la mort n'ont inspiré à un musicien une mélodie plus transcendante que le solo de ténor; jamais je n'oublierai le tressaillement de l'auditoire, lorsque l'admirable voix de Iewseeff (*) entonnait sur ses plus belles cordes: *Mors stupebit.* Quel charme divin! et quelle sublimité élégiaque! Mais, il faut bien l'avouer, dès le vers: *Quid sum miser tunc dicturus,* par lequel commence le quatrième solo, les cierges s'éteignent; l'odeur de l'encens s'évapore et le catafalque a disparu; nous ne sommes plus dans la maison de Dieu. Cette éclipse totale du style d'église dure jusqu'à la fin du *Tuba mirum.* Une tache de 23 mesures sur une partition de 118 pages. (Edition de Breitkopf et Härtel.) Il ne faudrait point analyser avec cette rigueur la musique sacrée de notre temps, même celle des maitres les plus célèbres. Ce serait, à quelques exceptions près, l'anéantir.

(*) Le premier ténor des chantres de la cour.

Mais le voici qui reparait dans toute sa grandeur et sa sublimité, le style d'église : *Rex tremendæ Majestatis*, *sol* mineur, *Grave*. Ces gammes qui se précipitent dans un unisson formidable, cette triple et sublime exclamation du chœur : *Rex ! Rex ! Rex !* que renforcent toutes les voix métalliques de l'orchestre, ne nous montrent-elles pas la terre qui vacille sur son axe ébranlée, et le Roi de gloire qui descend lentement des cieux, porté sur l'aile des séraphins. Sous les trompettes du jugement, on entend résonner la prière universelle, une prière à marche canonique, lente, empreinte de gravité et d'humilité, une prière toute chrétienne. Les tonnerres de Sinaï s'apaisent enfin, pour laisser arriver aux pieds du juge, le dernier vœu, le dernier et faible cri de l'humanité qui expire : *Salva me! Salva me!* La conclusion est dans le ton mineur de la quinte afin de se mieux lier à :

Recordare Jesu pie, *Andante*, *fa* majeur, pour les voix de solo comme *Tuba mirum*. A l'endroit du N° 5, le texte du *Dies iræ* appelait naturellement un nouveau contraste avec ce qui a précédé : *supplicanti parce Deus! qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti mihi quoque spem dedisti*. C'est l'espoir du pécheur dans les mérites de la croix et du sang de J. C. mais espoir accompagné de contrition et de honte : *Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus*. Comme œuvre d'art et de science, *Recordare* me parait être dans la musique vocale, ce que l'ouverture de la Flûte magique est dans l'instrumentale, une merveille sans précédent et qu'on n'a pas cherché à imiter non plus. Comme expression, c'est tout ce qu'il y a de plus ecclésiastique et en même temps de plus délectable pour l'oreille. L'érudition antique et l'euphonie moderne éle-

vées à leur plus haute puissance et concourant au même but! Vainement j'ai demandé aux patriarches et aux docteurs de l'Italie et de l'Allemagne, le modèle du *Recordare;* je devais être bien sûr qu'il ne se trouvait nulle part. Observons d'abord que si l'on détachait le chant du morceau de son instrumentation, il resterait de très belle musique vocale, qu'on pourrait exécuter sans orchestre dans toute église où il n'y en aurait point. Mais cette remarque, toujours importante en elle-même, lorsqu'il s'agit de composition sacrée, s'appliquerait à la plupart des morceaux du Requiem, ainsi qu'aux ouvrages d'autres maîtres qui ont traité le genre avec une parfaite intelligence de ses lois. Ce qui est bien plus extraordinaire, c'est que l'accompagnement de *Recordare* fournirait, de son côté, sans ajoutage aucun et seulement au moyen de quelques coupures, un chef-d'œuvre complet de musique instrumentale, un admirable intermède d'église pour l'orchestre ou pour l'orgue, et il est inutile de dire que les figures de l'instrumentation se dessinent en toute indépendance des parties de chant. La marche principale de celles-ci est un canon de deux voix à la seconde, ou pour parler plus exactement à la septième inférieure, lequel canon alterne entre le contralte et la basse d'un côté, de l'autre, entre le soprano et le ténor. C'est presque du plain-chant fugué. Aux endroits où les paroles exigeaient des nuances d'expression plus pathétiques, la mélodie revêt une forme plus moderne et les voix, réunies en quatuor, exécutent avec une admirable variété de dessin, des ensemble et des imitations en style libre. Or, sous toutes ces marches et combinaisons vocales, l'orchestre travaille à une autre fugue absolument différente, en imitation serrée, à sujets multiples, ornée, curieusement ciselée de main de maître, mais

pleine de charme et d'élégance, coulant de source. De temps en temps, la fugue s'interrompt pour faire place à l'accompagnement simple; puis, de nouveau vous entendez cette basse, *à nulle autre pareille,* toujours variée et toujours chantante qui poursuit à travers mille détours de mélodie et mille embranchemens contrapontiques, le fil d'une méditation grave, persistante, infinie, pendant que les violons et l'alto brodent d'autres commentaires placides et mystiques sur l'oraison vénérable récitée par les chanteurs. L'effet de cette combinaison inouïe entre les voix et l'orchestre tient du miracle, comme le travail qui l'a produite. De même que le choral de la Flûte magique, *Recordare* semble dériver de la plus ancienne de toutes les formes de la musique figurée: le chant sur le livre, c'est-à-dire un *canto fermo* avec des parties improvisées en style fugué; mais il n'y a d'ailleurs aucun autre rapport entre les deux morceaux; ils sont même diamétralement opposés de caractère et, quant à la facture, *Recordare* ne souffre aucune comparaison avec quelque chose que ce puisse être.

Les terreurs du *Dies iræ* arrivent à leur point culminant dans le *Confutatis maledictis, Andante, la* mineur. Pour l'effet, ce morceau rappelle vivement la dernière scène de Don Juan, et rien n'y ressemble moins par les idées et le style; ce qui est le plus bel éloge qu'il soit possible de donner au N° 7 du Requiem. Quelque glaçante et effroyable que fût cette composition, surtout dans le chœur à quatre parties qui la termine, l'absence des formes déclamatoires, les allures canoniques et les désinences anciennes lui impriment invariablement le cachet de la haute musique d'église. Quel trait de génie que cette terrible figure d'unisson

qui, montant et refluant telle qu'une vague gigantesque, semble creuser et découvrir la couche ardente des réprouvés ! Et avez-vous jamais entendu moduler comme dans la reprise de cette même figure, après le *Voca me cum benedictis* des sopranos et des contraltes : *ut* mineur et *sol* majeur ; *sol* mineur et *ré* majeur ; *ré* mineur et *la* majeur ; *la* mineur et *mi* majeur ; les accords mineurs donnant les toniques et les majeurs les dominantes, et cela coup sur coup, sur chacun des quatre temps de la mesure, sur un dessin instrumental qui fait frémir. Les basses du chœur et les ténors, doublés par les trombones, embrassent dans de longues phrases alternées, les tonalités successives que représentent ces couples d'accords. Que dirons-nous enfin du *Voca me*, revenu dans la tonique du morceau, développé en imitation, avec un accompagnement figuré du violon seul, et qui parait comme un souvenir du *Recordare*. Mélodie ineffable, fleur mystique de l'âme qui, battue par les tempêtes du jour de colère, ouvre enfin son calice tremblant au rayon des miséricordes divines. La totalité de l'orchestre frappe doucement sur la conclusion de ce fragment, exécuté *pianissimo ;* le chœur, partagé jusques-là se réunit : *Oro supplex ;* le froid de la mort a pénétré dans les veines de l'auditeur. Oui, c'est le souffle du tombeau, le néant même qui anime cette épouvantable décomposition harmonique ou enharmonique et ces périodes vocales de quatre mesures, qui tombent régulièrement sur leurs cadences, (véritables fantômes pour l'oreille, tant elles sont imprévues) comme si le chœur des vivans n'était déjà plus que poussière, en disant les dernières paroles de chaque verset. C'est le sublime du sublime. Vous avez fait grâce, mon Dieu, à celui qui a écrit pour vous glorifier cette musique sainte, et puis-

siez-vous nous pardonner également, quand notre heure sera venue!

Le grand et magnifique tableau du *Dies iræ* ne pouvait être plus heureusement achevé que par le *Lacrymosa,* le plus émouvant de tous les chœurs ecclésiastiques et profanes qui existent, le plus puissamment empreint de contrition et d'effroi, de douleur exaltée et de supplication religieuse. M.r Weber, lui-même, dans ses étranges doutes et ses critiques plus étranges encore, s'est arrêté devant le *Lacrymosa,* quoique Sussmeyer le donne pour sien, à compter de la neuvième mesure. Moi, je n'aurais pas eu tant d'indulgence. Avec un parti pris de démolir le Requiem, pièce par pièce, j'aurais trouvé un blâme à attacher au N° 7, comme à tout le reste, et ma critique n'aurait pas été plus mauvaise que beaucoup d'autres. J'aurais dit que la mélodie élégiaque, nombreuse et hautement pathétique du *Lacrymosa,* n'était pas à proprement parler de la mélodie d'église; et j'aurais dit vrai par une exception bien rare chez les écrivains qui ont couru la chance d'un parti pris aussi désespéré. Mais ayant dit cela, je me serais gardé d'ajouter que la solennelle gravité du rhythme, *Larghetto* 12/8, les figures d'orchestre, le sublime *crescendo* sur *judicandus homo reus,* le concours des trombones qui gémissent à l'unisson des parties de chant, une harmonie toute ecclésiastique qui, sur les temps accentués, substitue à l'accord naturel des dissonances par prolongation, et enfin la sublime cadence d'église *Amen,* ôtaient à la mélodie le caractère de pathos dramatique qu'elle aurait pu avoir avec une autre instrumentation, une autre harmonie, un autre rhythme, et le lui ôtaient au point, que si le *Lacrymosa* se faisait entendre au théâtre, n'importe sur quelles paroles, tout auditeur de

bon goût en serait scandalisé comme d'une profanation. Voudrait-on contester à la musique d'église, le droit de faire couler des larmes salutaires et saintes, qui ne seraient pas répandues, pour nos plaisirs, sur des infortunes imaginaires, mais larmes pleurées sur nous-mêmes, dans l'attente de tout ce qu'il y a de plus certain au monde pour chacun, la mort !

L'offertoire, c'est-à-dire la prière qui, dans une messe latine, précède immédiatement l'oblation du pain et du vin, a été divisé en deux morceaux : *Domine Jesu Christe* et *Hostias*, l'un et l'autre terminés par la fugue : *Quam olim Abrahæ*. L'abbé Stadler nous a déjà appris qu'il était de tradition, parmi les maîtres catholiques, de traiter cette partie du texte dans la forme d'une fugue régulière, et le Requiem de Cherubini nous prouve également qu'il est d'usage de répéter cette fugue, pour la conclusion de l'offertoire.

Largement commencé en style mélodique dans les parties du chœur, mais avec des imitations dans l'orchestre, triste, évangélique et grandiose, le *Domine, Andante sol* mineur, offre une complication de dessins croissante, et passe décidément au style fugué sur le vers : *Ne absorbeat eas Tartarus*, avec un accompagnement vigoureux en doubles croches, pour faire contre-sujet aux parties vocales. A ce chœur, succède un admirable quatuor des chanteurs solistes, régulièrement fugué aussi, mais sur un autre thème, ce qui amène comme par gradation, la fugue non moins admirable de *Quam olim*, dont l'entrée des trombones marque le commencement. On a l'habitude de changer ici en *Allegro moderato*, l'*Andante* prescrit pour le N° 8, et je crois qu'on a raison. Il serait difficile aux exécutans de ne pas se laisser entraîner quelque peu, par l'élan et le feu extraordinaires de cette fugue,

la plus imposante et la plus pathétique de toutes celles d'église à moi connues. Le travail du contre-sujet qui est dans l'orchestre, est d'une vigueur immense; le thème, renfermé dans deux mesures vocales, n'est pour ainsi dire qu'une exclamation redoublée : *Quam olim Abrahæ! Promisisti!* Le développement est des plus simples; mais voyez avec quel art et quel génie le sujet a été modifié dans la basse vocale, (mesures 15 et 28) pour provoquer les plus touchantes répliques dans les parties supérieures, et comme l'idée unique du chant et l'idée unique de l'instrumentation remplissent la fugue en entier sans aucune intermittence. C'est un tout où les détails ne se font pas apercevoir; un torrent d'inspiration fervente qui vous entraîne irrésistiblement et s'écoule aussitôt.

L'*Hostias* est un *Larghetto*, *mi* bémol majeur, qui se distingue par une mélodie de plain-chant admirablement belle, non moins que par le choix exquis, nous dirions pieux, de ses accords. On n'imagine pas une prière plus dévotement catholique, plus saintement chrétienne que le N° 9 du Requiem. Palestrina n'aurait pas composé autrement, s'il avait connu tout ce qu'il ignorait encore en fait d'harmonie. Cependant, les prières d'un service funèbre devant toujours différer en quelque endroit et par quelque chose de toutes les autres prières de l'église, Mozart a mêlé à l'onctueuse humilité et au profond recueillement de son *Hostias*, des phrases d'un caractère pathétique et d'un tour plus moderne; mais, comme la figure instrumentale établie dès le commencement ne change point, une figure à syncope et très mouvementée, l'unité du morceau demeure intacte, malgré ce surcroît d'expression dans le chant vocal, lequel d'ail-

leurs revient bientôt à ses premières allures et y conclut sur une *fermata*.

J'invite mes lecteurs à regarder le passage de l'*Hostias*, critiqué par M.r Weber. Il est sublime, ni plus ni moins. (Mesures 23—33.) Comment M.r Weber n'a-t-il pas vu que ce qu'il lui plait de traiter, je ne sais pourquoi, de marche vagabonde, c'est-à-dire le saut de l'octave, chose si commune dans la musique vocale, n'est pas même ici la circonstance mélodique qui doit affecter l'oreille le plus sensiblement. La raison en est évidente ; c'est que la mélodie se trouve ici dans l'orchestre, et que la figure instrumentale, en parcourant tous les intervalles de l'accord, l'un après l'autre, comble la lacune des octaves exécutées par le soprano.

Je ne trouve rien à ajouter à ce qui a été dit sur le *Sanctus* dans le chapitre complémentaire du premier volume. Dessin mélodique, harmonie, modulation, instrumentation tout est grand, tout est véritablement saint dans les quelques mesures de l'*Adagio*, et nul doute que le N° 10 se fût placé parmi les conceptions les plus éminentes de l'ouvrage, si Mozart avait eu le temps de développer la fugue de l'*Osanna*.

Le *Benedictus*, composé pour les chanteurs solistes et établi sur une mélodie peu ecclésiastique en elle-même, rentre tout à fait néanmoins dans le style d'église, par les formes savantes du développement : *Andante*, *si* bémol majeur. Soit que les parties marchent seules ou en imitation, ou en accords compacts, elles reproduisent toujours les idées thématiques avec une admirable variété et d'une manière toujours ravissante. Voyez, par exemple, cette marche en tierces, entre le soprano et le ténor ; rien qu'une marche en tierces et en sixtes. Elle vous arrache un cri d'admiration. Au total, le *Benedic-*

tus est une prière d'une solennité douce et touchante, un travail de la plus rare élégance, et un admirable chef-d'œuvre du style polyphonique. C'est beaucoup pour Sussmeyer, en vérité.

Dans l'*Agnus Dei*, N° 12 et dernier, *Larghetto*, *ré* mineur, nous reconnaissons le maître à l'invention, et mieux encore que nous ne l'avions reconnu dans le morceau précédent, à la main d'œuvre. Quel autre que Mozart aurait trouvé cette sublime figure de l'accompagnement, où respire toute la majesté du temple dans ses jours de tristesse et de deuil et toute la grandeur d'un trépas, que la religion vient sanctifier. Quel autre au monde, sinon le compositeur qui écrivait sous la dictée de la mort même, aurait trouvé les phrases à quatre voix : *Dona eis Requiem* et les ritournelles qui les suivent. Les anges, conducteurs des âmes, semblent prier pour elles dans cette prière. (*) C'est bien le cas de dire ici avec le judicieux et savant critique, M.r Marx de Berlin, que «si Mozart n'a pas fait l'*Agnus*, alors celui qui l'a fait devait être Mozart infailliblement.»

Chose étrange! nous le répétons. Sussmeyer qui se donne pour l'auteur du *Sanctus*, composition sublime, dans les dix mesures de l'*Adagio*, du *Benedictus*, composition admirable, tout au moins, et de l'*Agnus* composition angélique, ou même divine, Sussmeyer évite de développer la fugue de l'*Osanna* dont il présente deux fois le superbe sujet ; et, arrivé au vers de l'*Agnus: Et lux æterna luceat eis*, (où aurait dû commencer un nouveau morceau d'après le plan adopté pour la di-

(*) L'idée des anges qui doivent conduire devant Dieu les âmes des trépassés, se trouve exprimée dans l'offertoire : *sed signifer sanctus Michæl repræsentet eas in lucem sanctam.*

vision du texte) Sussmeyer n'imagine rien de mieux que de reprendre le N° 1 à la 19me mesure, et de finir l'ouvrage par la fugue de *Kyrie*, appliquée aux mots: *Cum sanctis tuis in aeternum*. Je le demande encore, n'est-ce pas la plus forte et la plus évidente de toutes les preuves morales imaginables, que Sussmeyer s'est bien gardé d'introduire une seule idée qui ne fût pas au maître, dans son travail de continuateur ou plutôt de copiste intelligent?

Ainsi, malgré l'absence de preuves matérielles, en faveur des 3 derniers Nos du Requiem, Dieu n'a pas voulu que le moindre doute raisonnable pût désormais s'attacher à une œuvre qui est un des plus beaux monumens de son culte, comme elle est dans l'ordre des enseignemens historiques, une des manifestations les plus éclatantes de sa Providence. (*)

(*) Les six derniers mois de la vie de Mozart, furent une époque de fécondité surhumaine et d'angélique inspiration, avions-nous dit dans notre premier volume. Nous venons d'ajouter, en parlant du Requiem, que la mort du compositeur tient presqu'autant de place que sa vie, dans les annales de la musique. Et, en effet, cette longue agonie de Mozart, n'a-t-elle pas marqué d'un cachet de sublimité religieuse ou d'idéalisme transcendant, tous les ouvrages composés de Juin à la mi-Novembre 1791: la Flûte magique et son ouverture, Titus et le Requiem; ouvrages qui, selon les dates, commencent à une pièce détachée, l'*Ave verum Corpus*, écrite le 18 Juin et à laquelle nous n'avons pas accordé d'article à part, parce qu'elle ne compte pas plus de 46 mesures d'*Adagio*, *ré* majeur, 4/4. Du moins, l'indiquons-nous ici, comme un des modèles du style religieux les plus parfaits qui existent. Inspiration vraiment angélique, cette prière ne ressemble toutefois ni au *Misericordias Domini* de l'auteur dont le plain-chant et la fugue forment les parties constituantes, ni à aucun des Nos du *Requiem*. L'*Ave verum Corpus* a un chant très simple, mais mélodieux et bien phrasé, sans mélange de fugue ni d'imitations quel-

conques. De la musique toute moderne, diriez-vous, à la première vue. Oui, mais la plus hautement ecclésiastique qu'il soit possible d'entendre, fus-je obligé de m'avouer, lorsque nous exécutâmes le morceau, à un concert donné, dans notre ville, au profit des pauvres. La beauté et la sainteté de la composition résident principalement dans les accords. Quelle science d'harmoniste pour atteindre à cette simplicité d'enfant, à cette piété d'ange! quelle gravité sacerdotale et pourtant quelle béatitude séraphique! quel mur éternel de séparation enfin, entre cette voix de l'église arrivée à la plus haute pureté de son expression chrétienne, et toutes les voix profanes qui voudraient l'imiter, en dehors du temple? Et quand des voûtes sacrées, l'*Ave verum Corpus* monta pour la première fois au séjour des bienheureux, Palestrina put se dire: gloire au Seigneur! mon œuvre est accomplie. On chante maintenant sur la terre, comme le chœur des élus chante dans les cieux.



CONCLUSION.

Arrivé au terme de mon travail, je salue et je remercie les lecteurs qui m'auront prêté leur attention jusqu'au bout. Implorerai-je leur indulgence ? C'est assez l'usage des amateurs que d'implorer l'indulgence, mais quel profit m'en reviendrait-il ? Un amateur, écrivant mal sur des choses qu'il ne sait pas ou qu'il faudrait mieux savoir, mérite sûrement moins d'indulgence que beaucoup d'hommes du métier qui, faute d'aucun talent pour jouer, chanter, composer et enseigner, vont se rabattre sur la littérature de la musique, comme sur le seul moyen d'existence qui leur reste, et deviennent les correspondans anonimes des, quelque gazette, quand le talent de penser et d'écrire leur manque à l'égal des talens musicaux. Ecrire des choses qui vaillent la peine d'être lues, est un devoir assez général pour tous ceux qui se font imprimer; mais ne pas mourir de faim est un autre devoir, plus général et plus impérieux encore; et c'est à quoi la critique, tant musicale que littéraire, parait ne pas toujours songer dans sa justice. Comme j'ai le malheur de ne pouvoir alléguer semblable excuse, je dois trouver bon qu'on me dise la vérité, aussi franchement que je l'ai cherchée et que j'ai cru la dire moi-même. L'approbation des hommes instruits me flatterait sans doute et beaucoup; mais il est également certain que je recevrai, avec autant de plaisir que l'éloge même, une critique bienveillante qui servirait à rectifier, à mes

propres yeux, les inexactitudes de fait et les erreurs de jugement, où je pourrais être tombé dans un travail aussi étendu et aussi complexe. L'intérêt du sujet, tel que je l'ai conçu, est assez grand, je pense, pour l'emporter même sur les intérêts d'un amour-propre d'auteur. Dans un ouvrage de ce genre, le héros est tout, le biographe rien. Si j'avais ambitionné un succès littéraire ou pécuniaire, je n'aurais pas perdu dix années de ma vie à écrire trois volumes qui chez nous ne peuvent compter que sur une cinquantaine de lecteurs-juges; je n'aurais pas dépensé, en achat de livres et de musique, en frais d'exécution et autres inséparables de ceux-là, un argent que le débit du livre ne fera jamais rentrer dans mes poches; enfin je n'aurais pas diminué des chances de succès, déjà si modestes, en heurtant quelques unes des opinions musicales les plus caressées de nos jours.

Cependant, comme tous ceux qui écrivent, j'ai eu un but en écrivant; un but qui, s'il était atteint, me donnerait autant de joie que le plus beau triomphe littéraire, et un but à ne point rencontrer d'obstacle majeur, dans les critiques partielles qui pourraient être faites de mon travail, si nombreuses et si méritées qu'elles soient. Une conviction désintéressée et profonde, un enthousiasme de plus en plus éclairé et fortifié par l'étude, ont guidé ma plume. J'ai voulu faire partager à ceux qui me liraient une croyance qui était devenue une partie de mon bonheur individuel; *démontrer par des preuves concluantes pour tout le monde*, le rang suprême et unique que Mozart occupe à jamais sur le Parnasse musical. Mais cette croyance n'était-elle pas déjà établie, ce but n'était-il pas atteint, bien avant la publication de mon livre? Me serais-je donné une peine inutile?

Une foule de musiciens, parmi lesquels nous sommes heureux de compter les plus savans théoriciens et les plus grands compositeurs de notre époque, rendent sans doute à Mozart le culte qui lui est dû; presque tous les amateurs de la haute volée, du moins chez nous en Russie, font gloire de penser de notre héros ce qu'en pensent les Cherubini, les Marx et les Fétis; je le sais; mais je sais aussi que leur opinion, fondée sur des preuves de sentiment et d'art, toujours controversables de leur nature, ne domine pas encore d'une manière tellement stable, que chaque jour la mode ne lui vienne opposer ses idoles; l'esprit de parti, ses exclusions formulées en arrêts tranchans; l'ignorance, ses incertitudes et son embarras de dire quelque chose, tournés en lieux communs de critique musicale. Elle ne domine même pas à ce point, que tous les jours on n'établisse des comparaisons au désavantage absolu de Mozart, qui ne saurait être raisonnablement comparé à un autre, que sous tel rapport spécial ou dans telle branche dénommée de la musique.

Hé bien, j'ai espéré qu'en rapprochant les faits biographiques et les œuvres, leur corrélation miraculeuse frapperait tous les yeux; j'ai cru démontrer que le caractère et la destinée de Mozart se rapportaient à ses travaux, aussi exactement que des moyens peuvent se rapporter à un but, et que ce but avait été une mission providentielle qu'attestent, avec la même évidence, et l'histoire générale de la musique, et l'histoire de l'homme en particulier, dans chacun de ses détails. Or, si les musiciens voient, à n'en pouvoir douter, que rien ne ressembla jamais à la destinée, au talent et au caractère de Mozart, ne verront-ils pas plus clairement et plus généralement aussi, que rien ne saurait égaler les

œuvres qui furent le résultat de cette individualité unique, de ce génie universel, de ce sort réglé d'avance ?

Je me trompe, ou je me flatte peut-être ; mais il me semble que ce livre doit agir sur la conviction de ceux-là même qui ne sauraient pas la musique, si par extraordinaire, des non-musiciens se décidaient à en lire les parties intelligibles pour eux. Sans connaître ni aimer la musique, on peut encore s'intéresser à Mozart comme à un phénomène intellectuel et moral qui ne s'est jamais répété, comme à un être dont l'existence, depuis le berceau jusqu'à la tombe, présente invariablement le cachet d'une fatalité sublime. Mais à quoi bon un tel cachet, sinon pour marquer les élus de Dieu, les intelligences transcendantes qui personnifient en elles-mêmes, pour ainsi dire, la sphère d'action ou la branche des connaissances humaines qu'elles ont embrassées.

Et, en effet, le nom de Mozart donnerait, au besoin, la plus juste des métonymies pour désigner l'art musical dans son abstraction. Elève de toutes les écoles anciennes, Mozart se trouve, d'un côté, le représentant général de la musique, jusqu'au commencement du XIXme siècle. Réformateur, ses exemples font encore la base de notre système de composition actuel. Aimer Mozart dans tous ses chefs-d'œuvre, c'est n'être par conséquent d'aucun parti en musique ; c'est repousser toute terminaison en *iste*, (comme celles par exemple, de Gluckistes et Piccinistes, de Beethovenianistes et de Rossinistes) avec les idées d'exclusion et de fanatisme qui s'y rattachent ; c'est se déclarer pour le beau et le bon en tout genre ; c'est enfin aimer la musique, purement, simplement, absolument.

FIN DU TROISIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME.

AVIS.

Le lecteur est prié de ne pas attribuer à l'auteur, les fautes d'orthographe et surtout de ponctuation qui se sont glissées dans l'impression de ce troisième volume et des deux précédens; fautes assez nombreuses, mais non assez graves, pour devoir donner lieu à un *Errata* détaillé. L'auteur espère que chacun lira, p. e. *hasard* au lieu de *hazard; accord* au lieu *d'accordo; comme à le bien prendre*, au lieu de: *comme à la bien prendre* etc. etc. etc.

« Les textes musicaux offrent également quelques fautes et inexactitudes légères, que tout lecteur musicien rectifiera aisément. »



